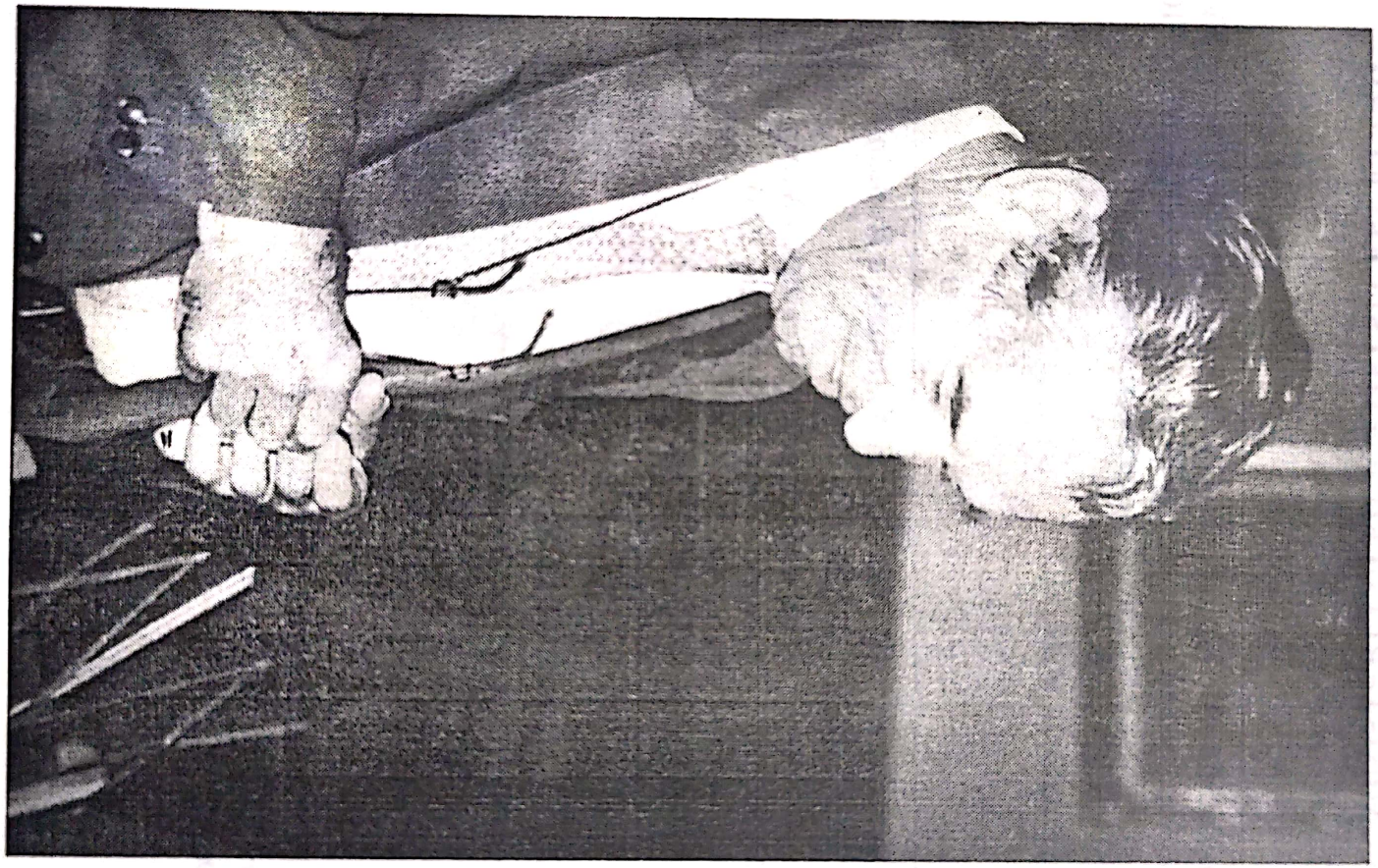
VIOREL MUNTEANU

# ROMAN VLAD
# MODERNITATE ŞI TRADIȚIE

EDITURA MUZICALĂ
2001

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

**LUCRARE APĂRUTĂ CU SPRIJINUL MINISTERULUI EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII**

Mulțumim editurilor italiene *RICORDI*, *NUOVA CARISCH* și *SUVINI-ZERBONI* pentru transmiterea partiturilor de Roman Vlad și doamnei GIOSETTA FIORONI pentru aprobarea ca desenul Domniei Sale să figureze pe coperta cărții.

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**
**MUNTEANU, VIOREL**
**Roman Vlad: modernitate și tradiție /** Viorel Munteanu. – București: Editura Muzicală, 2001
p.378 ; 17x24 cm.
Bibliogr.
ISBN 973-42-0269-3

78(498) Roman,V.

**© EDITURA MUZICALĂ 2001**
**București, Calea Victoriei, 141**
**Tel/Fax: 01 3129867**

Coperta: Imagine computerizată după un desen de Giosetta Fioroni
Fotografii de Dorin Speranția
Tehnoredactare: Cosmin Ganea

Scanned with OKEN Scanner

# CUPRINS

INTRODUCERE
1. O operă monumentală.....9
2. Izvoare.....12
3. Cinci cariere paralele.....19

I. OPERA COMPONISTICĂ A LUI ROMAN VLAD
Ipostaze stilistice.....25
1. La limitele funcționalității tonale și deschideri spre noul modalism.....25
2. Dincolo de dodecafonie.....57
2.1. Lucrările lui Roman Vlad compuse între anii 1942-1957.....61
2.2. Roman Vlad - interferențe stilistice în muzica italiană dintre anii 1942-1957.....98
Anexe.....120
3. În spiritul timpului
3.1. Serialismul integral.....129
3.2. Muzica electronică.....136
3.3. Inserții „aleatorii".....139
4. Între modern și postmodern.....153
Anexă.....186
5. Întoarceri la Bach.....187
5.1. Roman Vlad - *Canon Triplex* la șase voci de J.S. Bach.....188
5.2. Șase canoane *În numele lui Bach și Händel* de Roman Vlad.....194
5.3. *Arta Fugii* de J.S. Bach: enigma coralului final și orchestrația lui Roman Vlad.....196
5.4. Roman Vlad - întoarceri la Bach (de la clasici la moderni).....209
5.5. Omagiu lui J.S. Bach: *Arta variațiunii* de Roman Vlad.....209
Anexă.....218
6. Muzica de scenă și muzica de film.....229
Anexă.....242
7. Roman Vlad - opera deshisă.....241
□ Roman Vlad - lucrări recente și în perspectivă (autoanalize).....242

II. OPERA MUZICOLOGICĂ A LUI ROMAN VLAD
1. Muzica în relație cu metafizica, religia și știința în viziunea lui Roman Vlad...251
1.1. Originea și esența fenomenului muzical.....251
1.2. Muzica între asemanticitate și poeticitate.....254
1.3. Punctul de dincolo de infinit.....259
2. Roman Vlad - gândirea muzicologică.....265
2.1. Definiri conceptuale.....265



Scanned with OKEN Scanner

2.2. Modernism și postmodernism,
categorii filosofice în dezbaterile contemporane.....266
2.3. Muzicologia lui Roman Vlad între modern și postmodern.....267
2.4. Nou, progres, revoluție.....272
2.5. Tradiție și înnoire.....275
2.6. Structura și sistemul în creația muzicală.....278
2.7. Valoare estetică în dinamica istoriei muzicii.....283
3. Roman Vlad - tradiție și modernitate în muzica italiană.....287
4. Exeget al operei stravinskiene.....305
4.1. Roman Vlad și scrierile despre Stravinski.....305
4.2. Citind și recitind *Sărbătoarea primăverii*.....313
4.3. Demersuri teoretice stravinskiene.....327
4.4. Neoclasicismul lui Stravinski.....330
4.5. Convergențe.....332
4.6. Roman Vlad despre alte sinteze stravinskiene.....337
5. Roman Vlad - eseist pe teme muzicale.....341

III. CATALOGUL CREAȚIEI LUI ROMAN VLAD ȘI DISCOGRAFIA
Catalogul creației.....349
1.Opere, balete.....349
2. Muzică vocal-simfonică.....350
3. Muzică simfonică.....351
4. Muzică instrumentală de cameră.....352
5. Muzică vocală de cameră.....353
6. Lucrări corale a cappella și cu instrumente.....354
7. Muzică electronică.....354
8. Orchestrații, transcripții.....354
9. Muzică de scenă.....355
10. Comentarii, coloane sonore pentru programe radiofonice
și de televiziune la RAI-TV.....355
11. Filmografia esențială.....356
11.1. Scurtmetraje.....356
11.2. Lungmetraje.....357
12. Scrieri muzicologice.....357
12.1. Studii, comunicări, conferințe.....358
12.2. Volume.....362
12.3. Casete audio.....363
12.4. Interviuri.....363
Discografie.....364

BIBLIOGRAFIE
1. Bibliografie generală (selectivă).....367
2. Bibliografie muzicală (selectivă).....368

Scanned with OKEN Scanner

# INTRODUCERE

## 1. O operă monumentală

Cercetând aspectele esențiale și trăsăturile stilistice ale creației lui Roman Vlad trebuie să remarcăm, în primul rând, deschiderile sale spre diferite tipuri de scriitură sau sintaxe muzicale (clase de compoziție). Astfel, privit în contextul secolului XX, caracterizat de cele mai diverse direcții, curente, viziuni programatice și modalități artistice din câte au existat vreodată, Roman Vlad nu apare nici academist și nici avangardist, ci un autentic inovator, cu forță reală de intuire și proiectare a noi orizonturi și de comunicare a acestora, caracteristice talentului și sensibilității sale.

Creația lui Roman Vlad nu este exclusivistă prin program și realizări, ci integratoare, demonstrând viabilitatea coexistenței celor trei tipuri de abordare a universului sonor: modală, tonală și serială.

Compozitorul se află într-o permanentă căutare a noului, dar nu „a noului pentru nou", ci cu scopul valorizării acestuia în funcție de temperamentul și logica sa, de configurația datelor esențiale ale personalității sale, care să contribuie la prefigurarea și desăvârșirea emoției estetice a operei. Reînnoirile, reîntoarcerile lui Roman Vlad privesc tot timpul metodele de creație, compozitorul ținând seama de faptul că structurile artistice nu dobândesc valoare în mod automat, prin însăși existența lor. Chiar dacă evoluția și schimbarea planurilor stilistice, ca și a gustului în privința receptării actului artistic reprezintă un proces de necesitate firească pentru orice creator (la urma urmei, gustul nostru artistic a fost modelat de compozitori, nu de critici), Roman Vlad nu și-a alcătuit pentru fiecare operă o gramatică a ei. Limbajul său muzical este constituit din fuziunea organică a unor elemente acceptate din partea tradiției (mai vechi sau mai noi) cu altele imaginate de forța sa creatoare. A asimilat tot ce-i oferea cultura europeană a secolului XX, dar considerându-se primul receptor în cursul actului de creație proprie și primul critic al său, a urmărit substanțialitatea operei.

„Nu împărtășesc exagerările, anumite excese și polemici ale avangardei – afirmă Roman Vlad. Dar din punct de vedere tehnic folosesc limbajul lor, fără să revendic prioritatea; pot spune că l-am folosit [...], unii critici și-au dat seama, deci nu sunt departe de limbajul lor, dar am o anumită atitudine. Nu m-am asociat niciodată unui curent, unui cerc, deoarece gândesc că fiecare trebuie să caute adevărul în sine însuși. Înțeleg foarte bine anumite argumente ale unor avangardiști contestatari, care nu caută comunicarea ci, din contra, chiar contrariul. Este un fel de reacție față de societate, de a flagela această societate, de a o înșela în așteptările ei. Publicul însă vrea comunicare, așteaptă un anume gest ritual și tocmai această așteptare îi este înșelată."[1]

Făcând dezvăluiri asupra etapelor creației sale, compozitorul menționează că la

[1] Nora Cervi, *Contestația muzicianului Roman Vlad*, interviu acordat revistei italiene *Rocca*, martie 1969 și tradus în volumul *Introducere în opera lui Roman Vlad*, ediție coordonată și îngrijită de Viorel Munteanu, Fundația *Sfânta Apollonia*, Iași, 1994, p. 43.



Scanned with OKEN Scanner

început a încercat „să valorifice pozițiile formale ale școlii dodecafonice vieneze”[2], fără să și le asume ca rigoare normativă, considerându-le deci ca „simple mijloace componistice, pasibile de a fi permanent modificate, inovate și depășite”[3]. Orientat practic spre serialism, Roman Vlad se desprinde apoi de dogmatismul acestuia, pentru a-și reelabora, în schimb, liber și într-o manieră a sa, propriile cuceriri, alcătuindu-și astfel o nouă organizare, cu totul personală, deși uneori nu fără reveniri frapante la paradigmele clasice.

„S-a vorbit despre eclectism, în legătură cu aceasta (preocuparea pentru înnoire a lui Roman Vlad –n.n) – scrie Angiola Maria Bonisconti – ca și cum într-un idiom, în care utilizându-se tehnici prezente, trecute sau futuriste, se poate vorbi în același timp de permanența propriilor sale elemente, fiind, între timp, raportat și la temperamentul, formația și practica cosmopolită de zi cu zi a artistului”[4]. Și un alt element aparte: faptul că rezultatul sonor al muzicii lui Roman Vlad, în complexitatea operei sale, este totdeauna cel al unei facilități aproape incredibile de înțelegere pentru ascultător, prin aceea că artistul pune de acord, în termeni clari, un rigorism al metodei cu o anumită naturalețe a scopului expresiv. Astfel, deși a abordat fără rezerve toate genurile muzicale, cu izbânzi artistice notabile în creația din a doua jumătate a secolului XX, vocația sa mediatoare nu putea să nu-și găsească polul de atracție în muzica pentru teatru, adică poate pe terenul cel mai adecvat împlinirii virtuților sale creatoare. Și Roman Vlad declară în acest sens: „opera nu este moartă”, iar înflorirea ei demonstrează cu prisosință „tendința generală de evitare a experimentului în sine și de a face limbajul muzical modern mai accesibil.”[5]

Artist autentic în domeniul compoziției, deopotrivă deschis și adânc în marea-i gândire intelectuală și filosofică, Roman Vlad ne invită mereu cu muzica sa spre creația de profunzime, spre un univers specific, pe care-l dezvăluie continuu, opera sa reprezentând un adevărat simbol al artei europene.

Monumentalitatea operei lui Roman Vlad se impune atât prin creația sa componistică, dar și prin ampla și originala cercetare a fenomenului artei sunetelor de la Renaștere la muzica electronică, de la Pitagora la A. Schönberg și I. Xenakis, de la C. Gesualdo di Venosa la I. Stravinski, de la J.S. Bach la F. Busoni și G. Enescu, de la W.A. Mozart la P. Boulez. De asemenea, a fundamentat o adevărată estetică asupra spectacolului sincretic, cu vechi filiații, de la Cl. Monteverdi la W.A. Mozart, V. Bellini sau G. Verdi și R. Wagner, de la G. Puccini la F. Busoni, A. Schönberg, A. Berg, I. Stravinski sau L. Dallapiccola, dezbătând în același timp, cu succes, unele dintre cele mai delicate probleme pe care le ridică cea de a șaptea artă, cinematografia.

Tematica studiilor sale depășește cu mult cadrul strict muzical, angajându-se în dezbateri ce implică în egală măsură filosofia, istoria ideilor și a mentalităților. A urmărit concepte precum modernitatea și avangarda și în ce măsură au fost și sunt funcționale

---

[2] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, Edizioni *Suvini-Zerboni*, Milano, 1958, Capitolul IX, p. 241.

[3] *Ibidem.*

[4] Angiola Maria Boniseonti, în *Enciclopedia della musica*, *Ricordi*, 1964, Vol. V, p. 533.

[5] Roman Vlad, în *Musica e dossier* nr. 32, septembrie 1989.



Scanned with OKEN Scanner

într-o etapă sau alta a evoluției culturii muzicale. Opera sa componistică și cea de comparatist și exeget al culturii muzicale au făcut din Roman Vlad un personaj central al artei sunetelor, un intelectual doct și erudit, apreciat în întreaga lume. Polivalența aptitudinilor sale de compozitor, muzicolog, pianist concertist, dirijor, pedagog și eseist pe teme muzicale îi înlesnesc accesul la statutul de autentic propăvăduitor al muzicii. Stau mărturie celebrele conferințe ținute alături de Th.W. Adorno, L. Berio, K. Stockhausen, sau altele la fel de importante, în marele metropole muzicale ale lumii din Europa până în îndepărtata Japonie sau în America și, nu în ultimul rând, comentariile sale de radio și de televiziune care circulă pe casete audio și video.

În toate domeniile propriei sale evoluții, Roman Vlad a demonstrat temperament dinamic, maturizat în experiențe complexe și acute, preocupări spirituale multilaterale, subtile și profunde. Este un artist de o vastă cultură, cu o remarcabilă capacitate de informare și ancorare permanentă în prezent, un adevărat poliglot și un intelectual desăvârșit, ce scrutează cu dezinvoltură toate mediile culturale.

Creația sa reprezintă o operă artistică și științifică „de adevărat spirit renascentist prin complexitatea și complementaritatea componentelor sale”[6], a cărei semnificație nu va putea fi dezvăluită pe deplin decât atunci când va fi analizată și cunoscută în totalitatea ei. Și nu credem că e cazul să mai argumentăm aici, motivele pentru care cunoașterea și răspândirea operei lui Roman Vlad este o datorie de onoare pentru muzicienii români.

---

[6] Vasile Tomescu, *Un simbol al afinităților elective româno-italiene*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad, op. cit.*, p.18.



Scanned with OKEN Scanner

## 2. Izvoare

Prima jumătate a secolului XX a înregistrat o alertă și o impresionantă desfășurare a stilurilor și modalităților tehnice de creație muzicală. Continua ramificare stilistică, noua interpretare a conceptelor de modernitate și avangardă, coexistența mai multor curente, orientări și tendințe au determinat o atomizare a creației muzicale. Acest fenomen, unic în toată evoluția sa, adâncindu-se și mai puternic după anii '50 și ajungând la situații-limită prin deceniile 6–7, se pare că se îndreaptă acum, la sfârșit de mileniu, spre recuperarea fondului comun, spre o nouă gramatică universală.

În primii ani ai secolului, concomitent cu postromantismul (G. Mahler, Al. Skriabin, R. Strauss, A. Schönberg) se afla curentul impresionismului (Cl. Debussy, M. Ravel); odată cu apariția tendințelor neoclasice (I. Stravinski, G. Enescu, P. Hindemith, S. Prokofiev) se dezvoltau și trăsăturile expresionismului schönbergian care coexista cu cel de-al doilea val al folclorismului (școlile naționale).

Extinderea sistemului armonic clasic fundamentat pe suprapuneri de terțe a dus la lărgirea și chiar la prăbușirea concepției tonale. După criza wagneriană, reprezentanții folclorismului, folosindu-se de structura modală și ritmică a cântecului popular, au descoperit elemente formale ce depășeau schemele discursive în care s-a cristalizat muzica occidentală. S-a născut și s-a difuzat astfel, conceptul unui *nou modalism*, caracterizat prin folosirea unor moduri analoge cu cele antice grecești sau, mai mult, inventate liber în spațiul celor douăsprezece sunete. Noul modalism a condus la o mai subtilă și polimorfă diferențiere diatonică a spațiului cromatic și a contribuit și el la slăbirea sistemului tonal clasic. Pasul decisiv către o depășire definitivă a acestui sistem l-a făcut însă Arnold Schönberg, în a cărui operă se realizează egalizarea teoretică a tuturor celor douăsprezece sunete, iar gama diatonică este înlocuită cu cea cromatică de douăsprezece sunete. Stilul cromatic integral a fost definit *atonal* (A. Schönberg prefera denumirea de *pantonal* sau al *liberei disonanțe*). Unii critici discută în acest caz de *suspendarea tonalității*. De fapt, „este vorba de o concepție centrifugă a tonalității (cea clasică fiind centripetă), care nu exclude conviețuirea raporturilor tonale, dar implică punerea lor într-un plan secund prin multiple și divergente linii de forță. Abolirea ierarhiei tonale cere stabilirea unor raporturi reciproce autonome între sunete diferite. Acordurile prin terțe se înlocuiesc cu acorduri prin cvarte sau cvinte suprapuse, capabile să cuprindă toate cele douăsprezece sunete diferite sau asocierea liberă a tuturor intervalelor posibile."[7] Deși vom reveni asupra acestui aspect, trebuie să precizăm de pe acum că în concepția lui Roman Vlad „folosirea oricărui interval nou, acord sau raport nou devine legitimă din punct de vedere estetic numai când semnificația pe care și-o asumă compozitorul, în funcție de sensibilitatea sa, corespunde unei cerințe expresive reale, unei necesități spirituale autentice. Altfel se fac numai speculații și simple experiențe de laborator."[8]

Înlocuind principiul constructiv al unității tonale, A. Schönberg a formulat

---

[7] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op. cit.*, p. 10.
[8] *Idem*, p.14.



Scanned with OKEN Scanner

*„metoda de compoziție cu douăsprezece sunete înrudite numai între ele"*. În opera lui Igor Stravinski și în cea a compozitorilor care merg pe căi analoge, depășirea sistemului armonico-tonal clasic se realizează, dimpotrivă, prin intermediul unei noi sinteze de elemente diatonice eterogene.

Inventarul tehnic al compozitorului s-a diversificat deci într-o mare măsură în domeniul conceptelor tonale: *tonalitate lărgită, bi- și politonalism, atonalism, modalism, polimodalism, dodecafonism.* Aceste procedee stilistice sunt caracterizate de suprapunerea contrapunctică a unor fascicole armonice independente, de împerecherea unor elemente armonice și melodice aparținând aceleiași tonalități dar diferențiate din punct de vedere modal, de unirea unor entități structurale făcând parte din diverse moduri sau tonalități. Când diversele sunete sunt dispuse în așa fel încât s-ar putea raporta la un centru tonal dar a cărui impunere este în mod voit și constant evitată, rămânând în planul instabilității, se poate vorbi de *polaritate*, termen care arată o nouă concepție centripetă a spațiului sonor.

Referirile la perioada în care Roman Vlad s-a desăvârșit ca muzician (în anul 1942 a obținut diploma la „Corso superiore di perfezionamento" - clasa de pian a lui Alfredo Casella) nu pot fi încheiate fără a arăta că și în muzica românească apar acum unele semne ale avangardismului muzical, ca rezultat al contactului cu tendințele similare ale timpului. Și Roman Vlad nu numai că urmărea tendințele muzicii românești din acea vreme, implicându-se ca interpret în răspândirea valorilor artei naționale, ci se angaja cu toată forța sa artistică în compoziție, fie aderând la creația *„în caracter popular românesc"* (desăvârșită de G. Enescu) - ilustrată prin *Sinfonietta concertantă* (1941), fie situându-se pe un teren al sintezei europene, cum se va putea desprinde din *Cantata I* pentru cor mixt și orchestră pe versuri de Lucian Blaga (1942).

Dacă până în 1920, în domeniul tehnicii de compoziție muzica românească „a ars", într-un răstimp relativ scurt, două secole de tradiție europeană, păstrându-și specificul național, în perioada interbelică, la care ne referim, se adâncește afirmarea valorii folclorului pentru creația cultă, se recuperează în mare parte unele forme mari sonato-simfonice și de cameră, ia naștere opera națională, baletul, se profilează primele tipare de lied vocal autohton.

„Începând cu sfârșitul deceniului 3 și continuând după 1930, între polii «folcloric» și «nefolcloric» școala de compoziție românească desfășoară un spectru tot mai larg de concepții, stiluri, tehnici, al căror grad de originalitate și reprezentativitate modernă se măsoară atât în raport cu reperele oferite în continuare compozitorilor de către muzica universală contemporană, cât și, mai ales, în raport cu capacitatea acestor artiști de a regândi modernitatea din interiorul fenomenului muzical indigen, de a crea valori muzicale moderne din însăși substanța – redusă la esențe – a folclorului românesc."[9]

George Enescu domină în continuare o pleiadă de compozitori formată, printre

---

[9] Clemansa Firca, *Modernitate și avangrdă în muzica românească a anilor 1920*-1940, în *București anii 1920-1940, Între avangardă și modernism*, Editura *Simetria* – Uniunea Arhitecților din România, București, 1994, p. 62.



Scanned with OKEN Scanner

alții, de Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Mihail Adricu, Marțian Negrea, Filip Lazăr, Marcel Mihalovici, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Constantin Silvestri, Zeno Vancea. Alături de „matca intonațională" a fondului folcloric, limbajul acestor compozitori se mai conjugă cu elemente neoclasice, neobaroce, neoromantice, neoimpresioniste sau eterogene. „Se consolidează ceea ce B. Bartók numește «folclor imaginar», prezent în aproape toate lucrările, într-o măsură mai mare sau mai mică"[10], din această perioadă.

Sigur, sinteza lui George Enescu rămâne unică, greu de situat în muzica secolului și prin faptul că la el noul nu se evidențiază, ci, dimpotrivă, se disimulează într-un înveliș mai mult sau mai puțin cunoscut. Atitudinea sa de creație este „iraportabilă la normele curente ale modernismului contemporan, în ceea ce acesta a presupus ca exclusivism sau spirit de frondă, ca deliberare și ostentație a gestului inovator, ca experimentalism și tehnici reducționiste."[11] Primul compozitor român care a împlinit vocația internațională a muzicii românești, George Enescu – spirit eminamente integrator și sintetic, evidențiind o gândire muzicală profund personală și aflat mereu pe planul universalității – „a absorbit, dar numai spre a o re-elabora, o cantitate uriașă de informație muzicală, a receptat, dar numai pentru a le re-plăsmui, a le converti în exprimări absolut personale, a le conferi o calitate subiectivă extremă și inconfundabilă, nenumărate valori «concret»-muzicale și de spiritualitate, produse de tradiție sau de contemporaneitate, de arta universală sau de folclorul românesc. Cele arătate nu denotă nicidecum un «anistorism» al muzicii lui George Enescu ci faptul că, răspunzând unei problematici de compoziție pe cât de vaste pe atât de actuale în epocă, operele compozitorului o fac pe căi și prin soluții singularizate – până într-acolo încât, opinează Pascal Bentoiu, începând cu *Cvartetul* op. 22 nr. 1 (terminat în 1920), «va fi greu să-l raportăm pe Enescu la altcineva decât la el însuși»; căi și soluții niciodată conforme, dar întotdeauna convergente, niciodată asemănătoare, dar întotdeauna paralele acelora adoptate de contemporanii săi."[12]

Fenomenul componistic al vremii se împletește strâns cu contribuțiile prețioase în domeniul culegerii și studierii științifice a cântărilor noastre populare (Sabin Drăgoi, Constantin Brăiloiu, George Breazul) sau prin apariția unor importante opere ale unor teoreticieni români care au găsit la timpul lor un ecou internațional: Pius Servien, *Les Rythmes comme introduction physique d'or* – 1930, Matila Ghyka, *Le nombre d'or – 1931*, contribuții esențiale la studiul din perspectivă matematică al operei de artă și Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică muzicală* - 1923, *Tratat de forme muzicale* – 1934.[13]

---

[10] Vasile Herman, *Formă și stil în creația muzicală românească*, Editura muzicală, București, 1977, p. 72.

[11] Clemansa Firca, *Modernitate și avangardă în muzica românească a anilor 1920-1940*, în *București anii 1920-1940, op. cit.*, p. 62.

[12] *Idem*, pp. 62-63.

[13] O privire „asupra fenomenalității moderne a muzicii românești interbelice nu poate fi completă fără menționarea unor fapte și împrejurări care i-au favorizat cunoașterea și circulația pe plan internațional. Următorul «punctaj» cronologic în acest sens este, poate, mai concludent decât orice comentariu. **1925** – *Societatea Compozitorilor Români* se constituie în secție românească a *Societății Internaționale de Muzică Contemporană* (SIMC); la Paris și Veneția, Filip Lazăr prezintă în concert suita pentru pian *Joujoux pour Ma Dame* de Mihail Jora. **1926** – *Introducere și*



Scanned with OKEN Scanner

Dacă o colaborare între permanent (clasic) și tranzitoriu – efemer (modern) constituie o ambiguitate estetică tipică, regăsită la toate nivelele noționale ale modernității, atunci interpretarea acestui concept trebuie reluată, desigur, periodic, cu fiece generație. O schemă ideală de examinare a modernității s-ar putea deduce din totalitatea implicațiilor metodologice incluse în noțiunea de „spirit al epocii". Care sunt idealurile estetice ale perioadei respective? Ce tipuri de opere le exprimă în toată plenitudinea? Care este problema centrală a creației? Ce deplasări esențiale de mentalitate și gust estetic se constată? Iată doar câteva întrebări la care trebuie să răspundem cercetând ambianța culturală în care s-a format compozitorul Roman Vlad și ipostazele stilistice ale operei sale.

Roman Vlad și-a început studiile în mediul muzical cernăuțean[14], direcționat de

---

*mișcare simfonică* de Marcel Mihalovici se cânta în primă audiție în cadrul concertelor de muzică nouă dirijată de Walter Straram, la Paris; Baletul *Karaguez* de M. Mihalovici (libret de M. Larionov) este reprezentat în premieră la Chicago. **1927** – Se cântă la Paris *Tziganes*, scherzo pentru orchestră de Filip Lazăr (dirijor Serge Koussevitzky). **1930** – *Fantezia pentru orchestră* de M. Mihalovici se cântă în primă audiție la Paris, sub bagheta lui Walter Straram; *Le Ring*...de Filip Lazăr este executat de orchestra simfonică din Paris, dirijor fiind George Georgescu. **1931** - În cadrul Festivalurilor internaționale de muzică contemporană de la Veneția (înființate în 1930), Constantin Silvestri este invitat să-și prezinte o lucrare pentru pian, comandată special pentru acest prilej. **1931-1932** - În cadrul unor concerte de muzică de avangardă de la Berlin și la cel de-al X-lea Festival internațional de la Viena sunt prezentate lucrări ale compozitorului dodecafonist din Sibiu, Nobert von Hannenheim – elev și adept al lui A. Schönberg – pe care presa germană a timpului l-a cotat drept «cel mai tipic reprezentant al școlii schönbergiene»; *Concertul pentru pian și orchestră nr. 2* de Hannenheim, cântat la Viena, a fost considerat de aceeași critică drept «cea mai radicală» dintre compozițiile de pe afișul pe care mai figurau și lucrări ale reputatului dodecafonist E. Krenek. **1935** – *Concertul pentru baterie și 12 instrumente* de F. Lazăr se cântă în primă audiție în cadrul concertelor *Triton*, cu orchestra de cameră a Filarmonicii din Paris, dirijată de Charles Münch; *Simfonia* de N. von Hannenheim este prezentată în primă audiție la Berlin, cu Orchestra Filarmonică, sub bagheta lui Ernst Kunwald. **1936** – Același *Concert pentru baterie*...de F. Lazăr se cântă la Boston; *Oedip* de George Enescu se reprezintă în premieră mondială la Opera Mare din Paris. Începând din 1925, mari case de editură din străinătate (*Durand, Salabert, Max Eschig, Hengel* – din Paris, *Universal Edition* – specializată în publicarea muzicii noi – din Viena) consacră și prin editare opere de Mihail Jora, Filip Lazăr, Marcel Mihalovici, George Enescu"; cf. Clemansa Firca, *Modernitate și avangardă în muzica românească a anilor 1920 – 1940*, în *București anii 1920-1940, op. cit.*, pp. 66-67.

[14] „M-am născut la 29 decembrie 1919 în Cernăuți. Ca origine, sunt legat – prin strămoșii mei -, de trei grupe principale de popoare europene: latin (român), slav și german. Și apartenența religioasă a părinților mei este diferită: tatăl meu era greco-ortodox iar mama mea romano-catolică, dar în casa noastră toate sărbătorile religioase aveau loc de două ori: se respectau atât după calendarul catolic, cât și după vechiul calendar ortodox iulian. Prin aceasta, am fost educat în spiritul respectării absolute, spontane, pentru o toleranță mai mare față de credința și opiniile altora. [...] Prima instruire muzicală am obținut-o la vârsta de patru ani. Părinții mi-au încurajat înclinația spre muzică, dar au hotărât că trebuie să urmez și studiile clasice"; Roman Vlad, în [Notă autobiografică] din Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst 1965 (zeitschrift für Literatur Bildende Kunst Musik und Wissenschaft), Redaktion dieses Heftes: Josef Häusler, p. 16.



Scanned with OKEN Scanner

creatori și pedagogi ca Eusebie Mandicevschi (cel care se va afirma ca eminent promotor al muzicii vechi, clasice și romantice, printre care a creației unor maeștri italieni cum sunt Antonio Caldara sau Giovanni Rovetta, devenind la vremea lui o figură marcantă în vechea Vienă și fiind apreciat de însuși Johannes Brahms), Alexandru Zirra, compozitor specializat la Milano, Liviu Rusu, excelent cunoscător al fundamentelor compoziției clasice și moderne. La Cernăuți, Roman Vlad a aflat primul și hotărâtorul îndemn spre sondarea orizonturilor largi ale artei sonore deschise în cultura europeană de Evul Mediu și de Renașterea italiană. De aceea, despre Liviu Rusu – „un pedagog excepțional", Roman Vlad afirmă că „a fost primul muzician care m-a învățat să-i înțeleg pe A. Schönberg și I. Stravinski. Era foarte deschis, atât pentru muzica Renașterii dar și pentru muzica de avangardă din acea vreme."[15] Dar pe lângă A. Schönberg și I. Stravinski, cei care au determinat polii în jurul cărora și între care s-au statornicit tendințele și căile parcurse de ceilalți compozitori din prima jumătate a secolului XX, Roman Vlad i-a studiat la clasa de pian a profesorului Tit Tarnavschi de la Conservatorul din Cernăuți pe L. van Beethoven, F. Busoni, A. Berg și B. Bartók. Astfel, prin „lecturi precoce din A. Schopenhauer, M. Proust și S. Freud"[16], prin interpretarea unor creații muzicale de ultimă oră, tânărul Roman Vlad trăia cu adevărat la Cernăuți – în „mica Vienă"- „spiritul epocii", tradiția și modernitatea muzicii europene. „După absolvirea studiilor la Cernăuți (cu interpretarea *Concertului nr. 5 pentru pian și orchestră «Imperialul»* de L. van Beethoven, Tit Tarnavschi fiind dirijor, n. n.) am dorit să continui desăvârșirea mea artistică cu Anton Webern, la Viena, dar fiind în preajma celui de-al doilea război, întâlnirea mea cu el a fost anulată, deoarece nu am primit intrarea în Austria, iar lui Anton Webern i s-a interzis să predea. Atunci am căutat un compozitor, un pianist, un profesor cu un orizont cât mai deschis și modern în viziunea asupra fenomenului muzical, ceea ce în Europa anului 1938 nu era prea ușor, pentru că toți marii compozitori emigraseră în Statele Unite.

La Roma trăia Alfredo Casella, care avea unele probleme politice, dar era menținut, totuși, profesor la Academia de muzică *Santa Cecilia*. Trebuie să recunosc faptul că la Roma viața artistică a anilor'38 era extrem de interesantă, era o «zonă de libertate», deoarece exista în Italia o aripă a fascismului care nu urma politica lui Goebbels.

Primul concert pe care l-am ascultat la Roma în noiembrie 1938 i-a avut ca protagoniști pe dirijorul I. Stravinski și pe pianistul S. Stravinski, fiul compozitorului; ei au evoluat în compania orchestrei Academiei Naționale *Santa Cecilia*. Apoi l-am întâlnit de două ori pe Béla Bartók și i-am cântat *Suita* sa pentru pian op. 14. L-am audiat interpretându-și propriile opusuri pe Serghei Prokofiev. Am avut ocazia să-i cunosc și să

---

[15] Viorel Munteanu, *Convorbiri cu Roman Vlad*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad*, *op. cit.*, p. 25. „În perioada 1931 – 1938 am beneficiat de lecții particulare cu un compozitor ceh, Hřjmaly, și cu Richard Brotkorb, care a fost și profesorul lui Liviu Rusu și pentru care el avea o mare stimă și recunoștință"; cf. Roman Vlad, *Conferințele din cadrul Vacanțelor muzicale de la Piatra-Neamț*, iulie 1985, înregistrări pe bandă magnetică, Universitatea de Arte *George Enescu* Iași.

[16] Roman Vlad, *Una pagina di Schönberg*, în *Studi musicali* – Academia Nazionali di *Santa Cecilia* Roma, *Leo S. Olschki Editore*, MCMLXXXV, p. 172.



Scanned with OKEN Scanner

mă împrietenesc cu Dinu Lipatti și George Georgescu, a fost o mare șansă pentru mine să le devin apoi partener de dialog artistic.[17]

[...] Când m-am prezentat la concursul de admitere la Academia *Santa Cecilia* – pentru cursuri de perfecționare – nu erau decât zece locuri și toate ocupate de alți tineri muzicieni. Comisia era formată din Alfredo Casella, Gianfrancesco Malipiero și Carlo Zecchi. A. Casella, președintele juriului, m-a întrebat:«Mata de unde vii?». «Din România», am răspuns. «Ah, spune A. Casella, din țara celui mai mare prieten al meu, din țara lui George Enescu !». Și numai grație acestui fapt m-au invitat să cânt la pian câteva piese din repertoriul propriu. Am ales atunci *Sonata* op. 1 de Alban Berg, *Micile piese* op. 19 de Arnold Schönberg, *Sonata* lui Igor Stravinski, *Elegiile* lui Ferruccio Busoni. Comisia a fost surprinsă și m-a întrebat: «Dar știi că aceste piese nu se pot cânta în Germania și Italia?». «Știu – am răspuns – dar eu pe acestea le cânt». Erau așa de interesați încât mi-au făcut un loc extraordinar la Academie. [...] În anii '40, Goffredo Petrassi și Alfredo Casella organizau serate muzicale la Teatrul „Delle Arti", în cadrul cărora am prezentat aproape tot repertoriul contemporan din acea vreme, piese din creația lui A. Schönberg, A. Webern, A. Berg, I. Stravinski, F. Busoni, G. Enescu. Era extraordinar. Acolo, în 1942, a fost prezentată pentru prima dată *Sinfonietta* mea. În alte ocazii am interpretat multe opusuri din creația românească - lucrări de Mihail Jora, Paul Constantinescu, George Enescu, Dinu Lipatti -, dar și lucrări necunoscute din literatura italiană și universală. În anul 1942 s-a prezentat la Roma opera *Wozzeck* de Alban Berg, *Sărbătoarea primăverii* de Igor Stravinski. Viața muzicală era foarte interesantă.

---

[17] În 1938, când Roman Vlad se stabilește în Italia, Sigismund Toduță obținea *Magna cum laude* la Pontificum Institutum Musicae Sacrae (14 noiembrie). Dinu Lipatti susținea primul său recital la Accademia di Musica di *Santa Cecilia* (28 ianuarie) cu lucrări de Bach–Busoni, Fr. Chopin, J. Brahms, G. Enescu, Al. Casella, iar George Georgescu dirija la *Teatro Augusteo* din Roma (13 februarie) lucrări de P. I. Ceaikovski, Filip Lazăr și Ottorino Respighi. Deși nu comentăm aici interferențele culturale româno – italiene, vom aminti totuși că în 1038, deci cu exact 900 de ani înainte de 1938, un erudit venețian, născut la San Giorgio Maggiore și instruit la Bologna, fondase în Banatul românesc, la Urbs Morisena (Cenad), o școală care împământenea aici învățătura consacrată de Platon și preluată de cultura Evului Mediu, cuprinzând patru discipline (*quadrivium*), printre care și muzica. În sprijinul discipolilor veniți aici de dincolo de Criș și Dunăre, Gerardo din Sagredo scrie în perioada 1038 – 1046 o disertație de interes excepțional pentru gândirea și practica în domeniul artei muzicale cu caracter sacru și sesizează în aceste ținuturi prezența cântării laice. De atunci, un circuit de valori între spațiul spiritual românesc și cel italian, în concordanță cu mișcarea artistică de context european și marcând afinitățile de ordin etnic, istoric și cultural dintre cele două popoare neo – latine, nu a încetat să se amplifice, înfruntând adesea vicisitudini, adversități venite din afara ambelor vetre de romanitate. Pagini ilustre sunt de evocat referitor la perioada Renașterii, când brașoveanul Valentin Bakfark s-a afirmat în Italia ca virtuoz la lăută și compozitor, încheindu-și viața la Padova, iar interpreți și creatori de renume ai Italiei au activat în centre românești, conferind mișcării artistice de aici un caracter eminamente renascentist. Acest schimb de valori se va intensifica în perioada artei clasice și romantice, pentru a cunoaște în condițiile dezvoltării moderne a statelor italian și român dimensiuni noi, relevante. Cf. Vasile Tomescu, *Un simbol al afinităților elective româno – italiene*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad*, *op. cit.*, pp. 17 – 18 (n. n).



Scanned with OKEN Scanner

Trebuie să spun că am o mare recunoștință pentru Alfredo Casella. A. Casella era un compozitor diatonic și eu eram mult mai influențat atunci de expresionismul și dodecafonismul serial al lui A. Schönberg, A. Berg și A. Webern. În același timp eram interesat, am iubit chiar și muzica lui I. Stravinski. Schönberg și Stravinski, cu toate trăsăturile contrastante ale operei lor, reprezintă pentru mine aspecte complementare ale aceleiași etape istorice."[18]

La clasa lui A. Casella și mai târziu, până în 1943, la cursurile de vară de la Siena, Roman Vlad a trecut în revistă alături de repertoriul contemporan, piesele de rezistență ale literaturii pianistice din secolele XVII – XIX. „Orice observație privind problemele tehnice [...], interpretarea unor părți sau interpretarea globală se concretizau în exemple practice imediate. Lecțiile lui A. Casella - își reamintește Roman Vlad – erau eminamente empirice, dar susținute de încadrări istorice precise, de referiri la diferite tradiții și tendințe interpretative, de referiri permanente la propria experiență câștigată în contactul direct cu cei mai mari protagoniști ai vieții muzicale, începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea. [...] Lecțiile lui A. Casella [...] duceau în mod necesar la o analiză aprofundată a structurilor muzicale: cel puțin pentru mine, multe din lecțiile sale aveau implicit valoarea unor adevărate lecții de compoziție."[19]

---

[18] Irina Hasnaș, *Roman Vlad – Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică «Gheorghe Dima» din Cluj-Napoca și al Academiei de Arte «George Enescu» din Iași*, interviu în Arc N.3 – 4 (11 - 12) București, 1994, pp. 6 - 7. Interviul a fost revăzut de Roman Vlad la 27 septembrie 2001.

[19] Roman Vlad, *Amintiri despre profesorul Casella*, în *Nuova Rivista Musicale Italiana*, Anul XI, n.2, aprilie-iunie 1977, traducere românească de Irina Passa și Viorel Munteanu, în *Introducere în opera lui Roman Vlad,* ediție coordonată și îngrijită de Viorel Munteanu, Fundația *Sfânta Apollonia*, Iași, 1994, pp. 91-92.



Scanned with OKEN Scanner

## 3. Cinci cariere paralele

După obținerea diplomei de *master*, Roman Vlad s-a angajat, ca un adevărat contrapunctist, „în cinci cariere paralele: compozitor, pianist, critic, profesor și conferențiar."[20] Deși în cercetarea noastră ne ocupăm doar de opera componistică și muzicologică a lui Roman Vlad, nu putem trece totuși cu vederea faptul că imediat după război, tânărul muzician, desăvârșit ca interpret la clasa lui Alfredo Casella, s-a impus în Europa și prin activitatea pianistică și concertistică (a întreprins turnee în Italia, Franța, Germania și Anglia). Nu dorim să intrăm în detalii privind repertoriul pianistului Roman Vlad și nici să facem referiri la renumitele sale conferințe pe diverse teme muzicale (chiar dacă acestea au marcat în mod strălucit personalitatea sa artistică), ci să inserăm în cadrul lucrării câteva extrase din cronici apărute în presa italiană[21] (mai puțin cunoscute muzicienilor români), menite să întregească profilul său de autentic propovăduitor al muzicii, recunoscut mai târziu pe plan internațional. Considerând, așadar, că nu ne abatem de la subiect, iată ce se consemna în cronicile timpului despre *tradiție și modernitate* în interpretările pianistului Roman Vlad:

Firenze: „Pianistul Roman Vlad are un temperament artistic excepțional: cu o rigoare ritmică de excepție, cu o ușurință a tușeului care îl face să scoată din instrument timbre sidefii încântătoare – mai ales în sonorități ample și estompate – și o tălmăcire foarte personală, s-a impus auditoriului. Exuberanța tinerească și muzicalitatea pătrunzătoare mereu prezente, îl fac pe acest artist să sublinieze fiecare început de frază, fiecare schimbare de ton, să adaste asupra fiecărui accent, să încetinească sau să grăbească desfășurarea lucrări în așa fel ca emoția să fie bine exprimată. Autori ca Mozart, Beethoven sunt astfel transfigurați prin natura emotivă a interpretului într-un plan interesant atât pentru frumusețea sunetului cât și pentru detașarea de acea interpretare ce într-un secol și jumătate de viață muzicală s-a impus tradiției…

Execuția de excepție și tensiunea expresivă constant menținută au trezit multă admirație în public, răsplătindu-l pe Vlad cu aplauze entuziaste."[22]

Firenze: „…dificultățile *Concertului al treilea* pentru pian și orchestră de Prokofiev, interpretat în primă audiție, au fost astfel învinse încât publicul a putut urmări și înțelege arta neobișnuită a acestui muzician […]. Concertistul Vlad a colaborat cu dirijorul și orchestra într-un mod demn de admirație: cu frumusețea sunetului care îl caracterizează a fost un virtuos genial când s-a distins din orchestră și un instrumentist expresiv când lucrarea a cerut să se contopească cu ea […]. Concertul a avut un succes înflăcărat. Viguroase aplauze au fost aduse lui Markevitch, Vlad și orchestrei."[23]

---

[20] Ronald Stevenson, *An Introduction to the Music of Roman Vlad*, în *The Music Review*, Londra, februarie 1961, p. 124.

[21] Referințele critice extrase din presa italiană și traduse în limba română de Metodiu Ciubara și Viorel Munteanu au fost reproduse în volumul *Introducere în opera lui Roman Vlad*, *op. cit.*, pp. 63-67.

[22] *Corriere del Mattino*, Firenze, 24.03.1945.

[23] *Markevitch și Vlad la Pergola*, în *Corriere del Mattino*, Firenze, 27.03.1945.



Scanned with OKEN Scanner

Roma: „Sala teatrului era plină, ticsită de o mulțime entuziastă [...]. Succesul, într-adevăr, a fost deplin și admirabil. A fost aplaudat din toată inima pianistul Roman Vlad, interpret al *Concertului* de Prokofiev, ale cărui dificultăți le-a depășit cu bravură și siguranță. Trebuie să recunoaștem că tehnica sa este foarte potrivită cu caracterul acestui concert atât de straniu și primitiv în legăturile sale sintactice, și în care pianul, dezbrăcat de elementele romantice ale marilor autori din trecut, a fost readus la caracteristica sa originară de instrument percutant. [...] publicul a fost larg cu aplauzele."[24]

Roma: „După ce a prezentat pe scurt producția mozartiană și a ilustrat caracterul uman al artei sale, în opoziție cu «clișeul» romatic «al copilului divin» și al «seninătății grecești», Roman Vlad a executat cele trei *Fantezii* de Mozart, aproape necunoscute, printre care aceea surprinzătoare «în do major», cu o *Fugă* care anticipează cu o forță și o tensiune, «tot majoră», pe Beethoven. O interpretare excelentă a acestei piese pline de poezie. Poezia persistă în arhitectura piesei, poezie ce nu se amuză cu rafinamente inutile. Mozart nu are nevoie de lâncezeli.

O execuție strălucită a *Suitei* de Bartók, clară și excelentă din toate punctele de vedere, a încheiat concertul.

Publicul numeros și foarte elegant, multe aplauze."[25]

Milano: „Trecând ieri pe la Odeon, ne aștepta o surpriză: tânărul pianist Roman Vlad care se prezenta pentru prima dată la Milano și despre care se zice că locuiește la Roma, are un fel de a simți muzica lui Bach, a lui Beethoven, a lui Chopin, pe cât de personal, pe atât de indiscutabil profund. Este un excesiv. Pianul său este un instrument simfonic vast; pentru *Toccata* bachiană este orga cu sonoritățile sale ce se revarsă suprapuse; pentru *Sonata* beethoveniană este de-a dreptul orchestra cu planurile, perspectivele, familiile instrumentale, culorile intens individualizate și accentuate. Arhitectura nu mai este aceea pe care o cunoșteam. Deasemenea, Roman Vlad știe cum să impresioneze pe ascultătorul afectuos, sensibil, relevând efectiv autorii pe care îi interpretează."[26]

Roma: „În fața unui public atent și interesat, Roman Vlad a prezentat lucrări de Berg, Schönberg și Hindemith, ilustrând execuția cu cuvinte potrivite. Vlad, care cunoaște aceste opere în mod desăvârșit și este un susținător convins și pasionat al lor, a arătat în mod clar prin ce se leagă această lume muzicală de aceea a ultimei faze a romantismului, a scos la lumină originile și elementele de bază, stilemele acestora. Cu egală măiestrie a executat apoi *Sonata* de Berg, unele bucăți de Schönberg și de Hindemith. A fost ascultat cu multă atenție și călduros aplaudat."[27]

Roma: „Roman Vlad, excelent pianist și admirabil muzician, a executat câteva pagini pianistice cu acea sensibilitate, cu acea bravură și cu acea convingere care nu aparțin decât lui. [...]. Un public foarte atent, competent și multe, foarte multe și vii

---

[24] *Markevitch și Vlad la Adriano*, în *Avanti*, Roma, 27.02.1945.
[25] *Giornale della Sera*, Roma, 6.01.1946.
[26] *Nuovo Corriere della Sera*, Milano, 7.02.1946.
[27] *Giornale della Sera*, Roma, 11.04.1946.



Scanned with OKEN Scanner

aplauze."[28]

Roma: „Bartók, interpretat de Vlad apare într-o lumină unică [...]. Vlad întruchipează astăzi în muzică o personalitate atât de expresivă, pune între textele lui Bartók și modul său de a le exprima la pian acea contribuție personală în care se mișcă și respiră numai interpretul [...].

Chiar și în cuvintele sale înainte de Concert, muzicianul și-a manifestat conștiința sa critică clară despre problema bartókiană [...]. Vlad face mare uz de «pianissime». Poate că Bartók nu ar fi subscris din plin la efuziunea și la clarobscururile pianului lui Vlad, după cum Ravel nu era de acord cu interpretarea toscaniniană a *Bolero*–ului său. Noi suntem totuși de acord că și în acest caz ar fi greșit poate autorul și ar fi avut dreptate interpretul."[29]

Aquila: „Cât despre viziunea literară și muzicală, Roman Vlad ne-a oferit un mod genial și cuceritor. Înainte de toate, cu buna înțelegere a «puccinienilor», el ne-a împăcat, ba chiar ne-a introdus în muzica contemporană. Comentariul subtil și curgător al muzicianului, exprimat în mod plăcut, parcă în limba sa nativă, româna, ne-a făcut să retrăim neliniștea unei căutări care de la Ravel și de la Debussy a animat și animă muzicienii contemporani [...]. Publicul a înțeles.

Și apoi Vlad a cântat. A cântat îndelung, și pe claviatura lui au alternat, pe lângă alți muzicieni, Mussorgski, Chopin și însuși Vlad.

Publicul a fost în extaz.

Ați văzut mâinile lui Roman Vlad? Furnicau pe claviatură ca doi păianjeni mari și țeseau o plasă infinit de lungă și infinit de subțire. Și ce galopuri puternice pe calul lui Stravinski!

Publicul era fără respirație."[30]

Pisa: „Miercuri 21, în Salonul de concerte al Teatrului *Verdi*, așteptatul concert al pianistului și compozitorului român Roman Vlad.

Un public numeros, alcătuit din pasionați și competenți ai muzicii de cameră, a aplaudat îndelung pe tânărul pianist, deja afirmat în domeniul concertistic. Roman Vlad, cu sufletul fin și sensibil și cu tușeul energic și ușor, după melodiile pe care le cântă a atras simpatia ascultătorilor prin interpretarea sa perfectă și personală a lucrărilor din program, fie conferind amprenta sentimentală și romantică muzicii lui Schumann și a lui Chopin, fie energia caracteristică și aproape imperativă muzicii lui Liszt și a lui Bartók. În mod special, în *Visul* din *Scenele copilăriei* de Schumann, Roman Vlad a insuflat în note delicatețea sufletului său, făcând să vibreze acea parte și acel vaiet aproape nostalgic, pe care-l inspiră muzica autorului german. În *Suita op. 14* a lui Bartók, recent dispărut, pianistul a impresionat prin marea energie și precizie cu care a interpretat această bucată de muzică modernă.

La sfârșitul programului, rechemat de aplauzele largi ale publicului, Roman Vlad a acordat două «bis»-uri, cântând minunat, *la Berceuse* de Chopin și *Studiul nr. 12,*

---

[28] *Giornale della Sera II*, Roma 1946.
[29] *Risorgimento Liberale*, Roma, 26.02.1946.
[30] *Momento*, Aquila, 9.02.1947.



Scanned with OKEN Scanner

supranumit «*Căderea Varşoviei*», tot de Chopin."[31]

Activităţii de pianist concertist şi a celei de compozitor destul de fecund şi divers i s-a adăugat, tot după război, cea de prolific critic muzical, eseist şi conferenţiar ancorat în lumea muzicală, artistică şi culturală contemporană. Dar cu toată importanţa figurii sale de eseist şi teoretician al muzicii, unanim apreciat ca *muzician total* şi ca una dintre inteligenţele cele mai vii şi mai pătrunzătoare ale vremii, cu toate responsabilităţile în calitate de organizator al vieţii artistice italiene (director al Filarmonicii din Roma, al Operei din Florenţa şi al Festivalului *Maggio Musicale Fiorentino*, director general al Operei din Roma şi al *Scalei* din Milano etc.), Roman Vlad a dat poate tot ce este mai bun din personalitatea sa în câmpul creaţiei, dovedind între altele o condiţie „artizanală" a artei, care îi dă posibilitatea să compună cu extremă uşurinţă muzică pentru film, documentare, radiograme etc. Această disponibilitate de a „face totul" (s-a manifestat şi ca dirijor, mai ales în interpretarea şi înregistrarea pe discuri a operei sale) nu a compromis însă partea de creaţie cea mai angajată, care cuprinde lucrări de factură complexă în toate genurile muzicale.

„În compoziţiile mele scrise, nu în spirit ilustrativ (ca muzica de scenă şi pentru film), ci născute din necesităţi interioare, am căutat întotdeauna «adevărul» meu, în sensul unei aderenţe ideale a figurilor sonore la acele necesităţi şi la impulsul interior. Un astfel de «adevăr» m-a făcut să compun, la începutul anilor '40, una dintre primele pagini seriale scrise in Italia, *Studi dodecafonici* pentru pian şi să extind stilemele seriale la toţi parametrii (*Meloritmi*). Mai târziu – spune autorul, jalonându-şi succint traseele componistice – am depăşit dodecafonia şi serialismul în compoziţii ca cele *Tre Poesie di Montale,* în care am folosit organic sferturi de ton şi am modelat discursul la fonemele textului. La începutul anilor '60 am fost nu numai unul dintre primii compozitori care au compus muzică electronică, dar şi primul în Italia care am publicat o partitură cu diagrame. Ceea ce nu m-a împiedicat să regândesc şi să orchestrez *Arta fugii* de J. S. Bach. Tot aşa, dragostea pentru multe capodopere din secolul XX nu m-a împiedicat să iubesc muzica trecutului, chiar a trecutului foarte îndepărtat. Şi întotdeauna am simţit dorinţa să-i fac şi pe alţii să iubească ceea ce iubesc eu […]. Dar în străfundul sufletului mă simt întotdeauna compozitor şi ca atare trăiesc orice relaţie cu universul sunetelor şi cu lumea ce mă înconjoară."[32]

Pentru autenticitatea lucrărilor sale, Roman Vlad a fost distins cu numeroase premii internaţionale şi înalte titluri ştiinţifice; a predat compoziţia în conservatoare italiene (Perugia, Frosinone etc.), a susţinut cursuri de măiestrie la Şcoala Estivală de Muzică de la Dartington Hall (Marea Britanie) şi a conferenţiat, fiind oaspete, la Fundaţia *Ford* din Berlin (1964-1965); a fost preşedinte al Societăţii Italiene de Muzică Contemporană, al Confederaţiei Internaţionale a Societăţilor de Autori şi Compozitori (CISAC) şi al Societăţii Italiene a Autorilor şi Editorilor (SIAE), coautor al revistei *L'Immagine, Enciclopedia dello spettacolo* (Roma, 1958), *Enciclopedia della musica*

---

[31] *Il Nuovo Corriere*, Pisa, 24.05.1947.

[32] Roman Vlad, *Tre Poesie di Montale*, în volumul îngrijit de Renzo Cristi, *Autoanalisi dei compositori italiani contemporanei*, Editore a.s. *Flavio Pagano*, Napoli, 1992, p. 43.



Scanned with OKEN Scanner

(Milano, 1964); în 1974 i s-a acordat titlul de *Doctor Honoris Causa* al Universității Naționale Irlandeze, iar în 1994 a primit aceeași distincție academică a Universității de Arte *George Enescu* din Iași și a Academiei de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj-Napoca. Din 1990 este Membru de onoare al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.

Scanned with OKEN Scanner

# I. OPERA COMPONISTICĂ A LUI ROMAN VLAD IPOSTAZE STILISTICE

După cum ne exprimam în *Introducere*, tehnica de compoziție a lui Roman Vlad nu este exclusivistă ci integratoare. De-a lungul activității componistice de peste șase decenii creația sa prezintă metamorfozări importante de stil, de aceea ni se pare mai firesc să fie abordată în ordine cronologică și nu pe genuri.

În parcurgerea analitică a operei componistice vom evidenția continuitatea și modernitatea unor concepte sau tehnici de creație, tratând în două capitole separate preocupările legate de Bach (care se dezvăluie pe direcția adoptării unor metode bachiene în viziunea sa modernă și în exegeze muzicologice de o mare profunzime referitoare la tainele artei lui Bach), precum și muzica de scenă și de film (creație care se bucură de o largă popularitate, iar studiile sale de estetică și tehnica muzicii de film fiind nu odată apreciate la întâlniri artistice și dezbateri științifice internaționale). De asemenea, deși cercetarea noastră urmărește aici în primul rând aspectele operei sale componistice, în capitolul *Dincolo de dodecafonie* am considerat necesar să includem, spre a întregi acest registru analitic, și referirile muzicologului Roman Vlad la creația compozitorilor italieni din aceeași perioadă.

Tabloul complet – pe genuri – al operei componistice și muzicologice a lui Roman Vlad va fi expus în *Catalogul creației* la sfârșitul lucrării.

## 1. La limitele funcționalității tonale și deschideri spre noul modalism

Compozitor cu vădite înclinații lirice, Roman Vlad a cultivat chiar de la primele sale opusuri muzica vocală, sprijinindu-se, cum era și firesc, pe valoroasa tradiție muzicală europeană și pe tradițiile autohtone.

Cele cinci lieduri pe versuri de Lucian Blaga – *Plouă (Melancolie)*, *Gorunul*, *Amurg de toamnă*, *Liniște* și *Fiorul* au fost scrise între anii 1936-1939. Patru dintre acestea au fost „singurele lucrări salvate în timpul refugiului"[33] de la Cernăuți, iar ultimul a fost compus la Roma. Alegerea poemelor lui Lucian Blaga pentru primele lieduri ca și pentru prima *Cantată* pentru cor mixt și orchestră *(Ioan se sfâșie în pustie)* ne convinge că autorul căuta înrudiri spirituale cu opera poetului. Și credem că este o întâlnire fericită faptul că debutul lui Roman Vlad se leagă de volumul de debut al lui Lucian Blaga, *Poemele luminii,* în care poemul *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii,* așezat în deschidere și exprimând viziunea poetului asupra lumii și atitudinea lui față de ea, are sensul de „artă poetică". Lumea este pentru L. Blaga o „corolă de minuni", o alcătuire

[33] Roman Vlad, *Discursul cu prilejul decernării titlului de «Doctor Honoris Causa» al Academiei de Muzică «Gh. Dima» din Cluj-Napoca,* 13 mai 1994, înregistrare pe bandă magnetică.

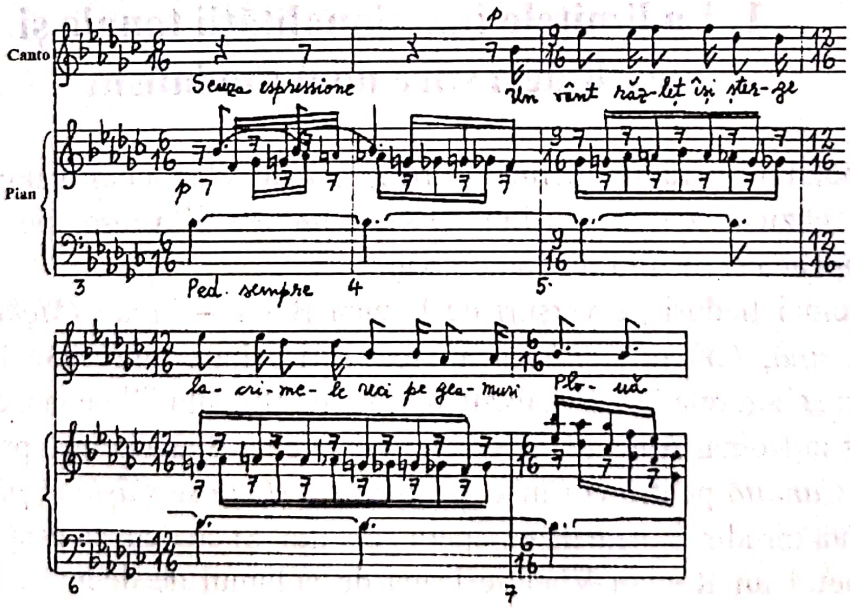


Scanned with OKEN Scanner

armonioasă de splendori „de o perfecție implicată în imaginea rotundului; splendoarea și perfecțiunea sunt ale unei «corole», așadar ale unei flori ce se prelungește în adânc, într-un strat din care-i vin sevele, viața, și pe care poetul îl numește doar metaforic «nepătrunsul ascuns în adâncimi de întuneric».”[34] Viziunea metafizică și sentimentul misterului cosmic, melancolia și vocația creației sunt elementele esențiale ale poeziei lui L. Blaga pentru care Roman Vlad caută imagini muzicale echivalente imaginilor poetice. Se remarcă principiul identității dintre accentele textului și accentele muzicii. Fiecărei silabe îi corespunde întotdeauna un singur sunet. Se observă, de asemenea, absența aproape totală din recitativ a melismelor și, în general, a vocalizelor, respectându-se particularitățile limbii vorbite și inteligibilitatea cuvintelor. În funcție de conținutul poetic al versurilor, partea pianului prezintă introduceri și intercalează inspirate comentarii, ea nefiind doar un simplu acompaniament, ci un partener egal cu partea vocală, uneori instrumentul fiind investit chiar cu o funcție mai importantă decât cea a vocii. Liedurile pe versuri de Lucian Blaga sunt creatoare de imagini muzicale în care poezia și muzica, melodia și acompaniamentul fuzionează într-un tot organic, indisolubil. La expresivitatea lor contribuie și limbajul armonic diferențiat, având o certă notă personală.

În liedul *Plouă (Melancolie)* lumea diatonică din măsurile 1-2 apare în măsurile 3-6 complementată, tot în contextul lui *mi bemol* cu sunete din *Do (la)*. Din modul în care sunt notate sunetele la mâna dreaptă a pianului (Ex.1), se poate deduce intenția unei gândiri ce vrea să evadeze din cromatismul clasic în lumea bitonalismului, celula *fa – sol – la* evidențiindu-se pe fondul tonalității *mi bemol* ca o entitate distinctă, alăturată constant celulei *sol bemol – la bemol – si bemol.*

Exemplul 1




Pasajul cvintelor paralele diatonice din măsurile 1-2 (care pare a aminti de *Boema* de G. Puccini) apare în măsurile 20 și 41 în ipostază cromatică, susținând și de această dată cele afirmate mai sus. Mai mult, sunetele *la – sol – fa*, pentru a reliefa și mai bine

[34] George Gană, *Poezia lui Lucian Blaga*, în *Lucian Blaga – Opere -1, Poezii antume*, Editura *Minerva*, București, 1982, p. XIII.

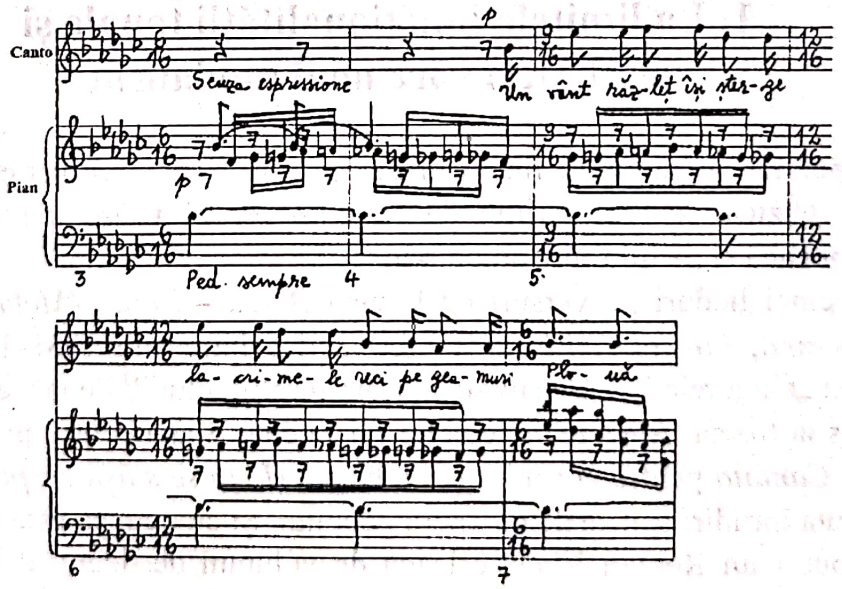


Scanned with OKEN Scanner

armonioasă de splendori „de o perfecție implicată în imaginea rotundului; splendoarea și perfecțiunea sunt ale unei «corole», așadar ale unei flori ce se prelungește în adânc, într-un strat din care-i vin sevele, viața, și pe care poetul îl numește doar metaforic «nepătrunsul ascuns în adâncimi de întuneric».”[34] Viziunea metafizică și sentimentul misterului cosmic, melancolia și vocația creației sunt elementele esențiale ale poeziei lui L. Blaga pentru care Roman Vlad caută imagini muzicale echivalente imaginilor poetice. Se remarcă principiul identității dintre accentele textului și accentele muzicii. Fiecărei silabe îi corespunde întotdeauna un singur sunet. Se observă, de asemenea, absența aproape totală din recitativ a melismelor și, în general, a vocalizelor, respectându-se particularitățile limbii vorbite și inteligibilitatea cuvintelor. În funcție de conținutul poetic al versurilor, partea pianului prezintă introduceri și intercalează inspirate comentarii, ea nefiind doar un simplu acompaniament, ci un partener egal cu partea vocală, uneori instrumentul fiind investit chiar cu o funcție mai importantă decât cea a vocii. Liedurile pe versuri de Lucian Blaga sunt creatoare de imagini muzicale în care poezia și muzica, melodia și acompaniamentul fuzionează într-un tot organic, indisolubil. La expresivitatea lor contribuie și limbajul armonic diferențiat, având o certă notă personală.

În liedul *Plouă (Melancolie)* lumea diatonică din măsurile 1-2 apare în măsurile 3-6 complementată, tot în contextul lui *mi bemol* cu sunete din *Do (la)*. Din modul în care sunt notate sunetele la mâna dreaptă a pianului (Ex.1), se poate deduce intenția unei gândiri ce vrea să evadeze din cromatismul clasic în lumea bitonalismului, celula *fa – sol – la* evidențiindu-se pe fondul tonalității *mi bemol* ca o entitate distinctă, alăturată constant celulei *sol bemol – la bemol – si bemol.*

Exemplul 1




Pasajul cvintelor paralele diatonice din măsurile 1-2 (care pare a aminti de *Boema* de G. Puccini) apare în măsurile 20 și 41 în ipostază cromatică, susținând și de această dată cele afirmate mai sus. Mai mult, sunetele *la – sol – fa*, pentru a reliefa și mai bine

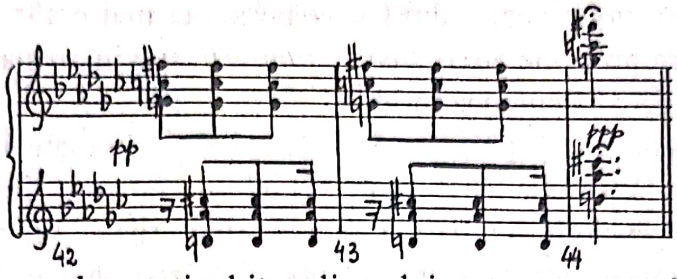
[34] George Gană, *Poezia lui Lucian Blaga,* în *Lucian Blaga – Opere -1, Poezii antume,* Editura *Minerva*, București, 1982, p. XIII.



Scanned with OKEN Scanner

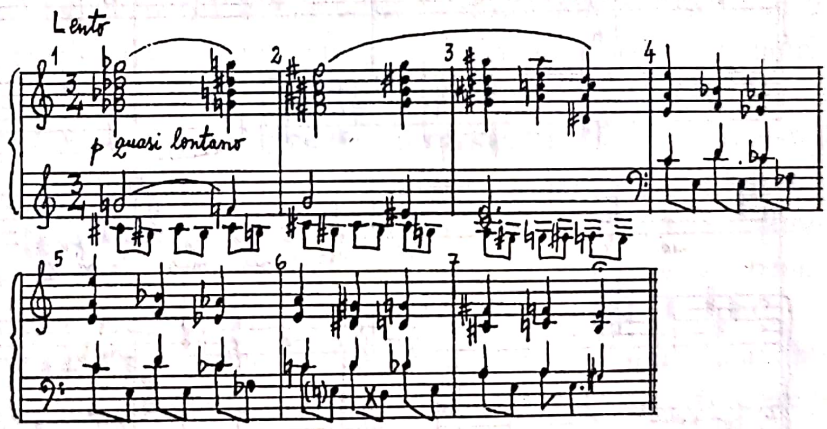
lumea lui *Do (la)*, vor fi însoțite la septimă descendentă de *si – la – sol*, pe același fundal de *mi bemol*. Aceeași viziune bitonală se remarcă și prin acordurile de cvarte din ultimele trei măsuri (Ex.2).

Exemplul 2



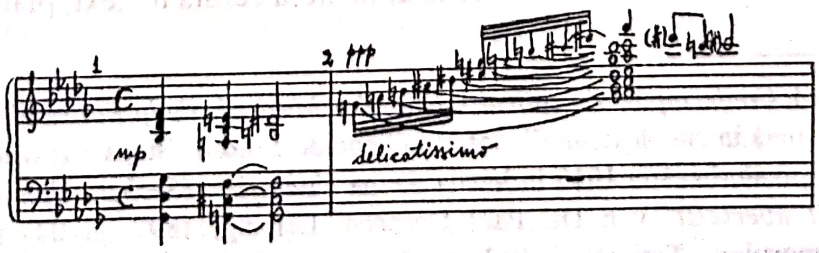

În liedul *Gorunul* tentația bitonalismului este prezentă în primul rând prin intermediul acordului mărit (măsurile 1, 2, 29, 30) al gamei hexatonale (măsura 28) și al cromatismului, în general, practicat și aici într-un mod original, încercându-se alăturarea unor regiuni tonale îndepărtate de tonalitatea *la* pe pedala dominantei acestei tonalități – *mi* (măsurile 4 - 7). Chiar formală, această tentativă ce se bazează în principal pe ortografie (*mi = fa bemol = re dublu diez*) relevă dorința autorului de a evita căile bătătorite ale cromatismului clasic (Ex.3).

Exemplul 3




*Amurg de toamnă* este sigurul poem selectat din ciclul *Pașii profetului,* celelalte patru fiind incluse de poetul Lucian Blaga în volumul *Poemele luminii*. Tendința de evadare din funcționalitatea clasică prin intermediul acordului mărit și al gamei hexatonale (vezi R. Wagner, Cl. Debussy, G. Puccini) este afirmată încă din primele două măsuri ale liedului (Ex.4).

Exemplul 4



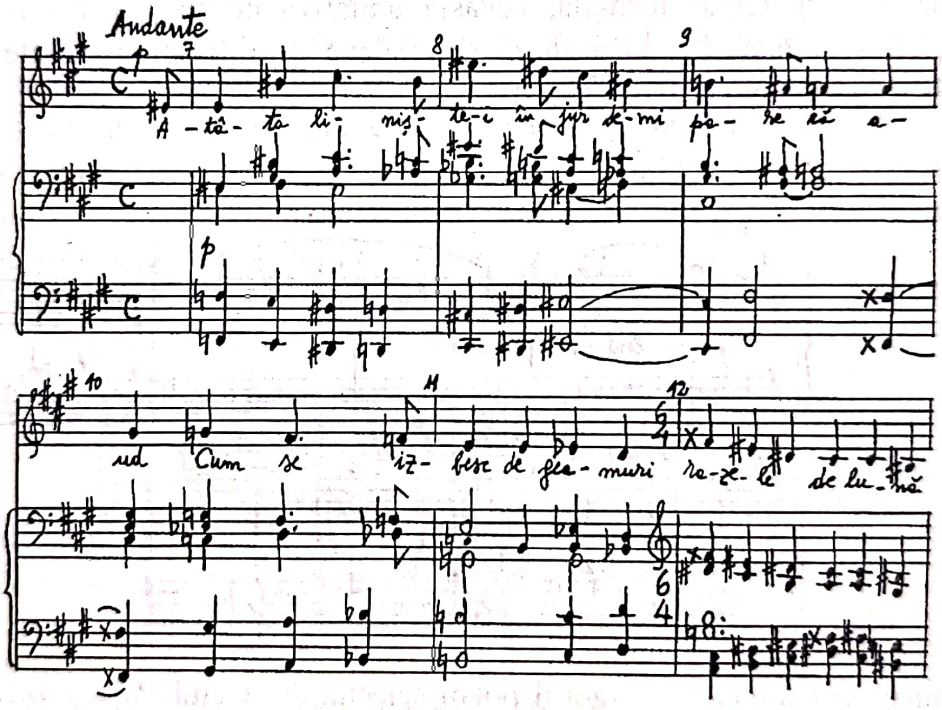



Scanned with OKEN Scanner

(Măsura a șasea ar părea să fie o aluzie chiar la leitmotivul tristanesc!). De reținut că această gamă hexatonală împarte totalul cromatic exact în două, iar din punct de vedere funcțional ele ar putea fi complementate cu celelalte șase sunete, pendulând astfel, asemănător tonicii și dominantei în tonalitatea clasică. Dacă această intenție se poate observa și în măsurile 22-27 și 56, ea rămâne, totuși, în faza de tatonare, neimpunându-se ca sistem, precum în multe pagini din Cl. Debussy, ci mai curând ar putea fi vorba de înrâurirea lui A. Berg prin cele *Șapte lieduri timpurii*, sub impresia cărora se afla în acea perioadă, după cum declară compozitorul.[35]

În liedul *Liniște* apar în plus elemente de polifonie cromatică ce conferă o mai mare personalitate vocilor (măsurile 1-6 folosite ca introducere sunt reluate cu suprapunerea părții vocale) și chiar evoluții riguroase în oglindă (măsurile 6, 12, 13, 37, 43-45, 58) cu o axă de simetrie orizontală tot pe scara hexatonală, aici influența lui A. Berg fiind mai evidentă (Ex.5).

Exemplul 5




Tot în *Liniște* întâlnim o mult mai bogată varietate de relații armonice, de la cele autentice la relații plagale, unele alăturând tonalități situate la 5 și 6 cvinte (măsurile 20 - 23 și 27 - 28, 50 - 51) și mult mai multe acorduri alterate de sextă napolitană.

În *Fiorul*, unul dintre poemele lui L. Blaga inspirat de filosofia indiană, luna apare ca simbol funebru.[36] Pentru a reda atmosfera cerută de text, pianul devine o sursă de

---

[35] Roman Vlad, *Conferințele din cadrul Vacanțelor Muzicale de la Piatra Neamț*, citate la nota 15.

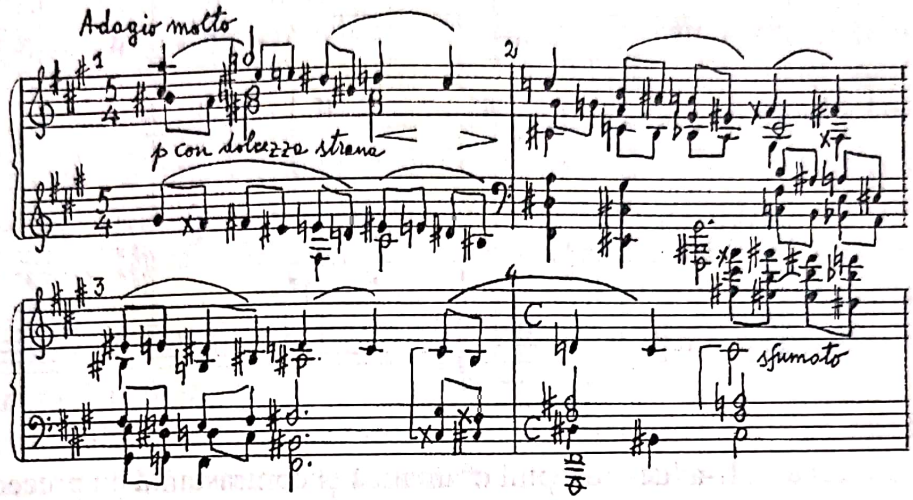
[36] Principala sursă în cunoașterea filosofiei indiene de către L. Blaga a fost opera lui Paul Deussen pe care poetul o studiază în 1917 la Viena. După *Upanișade* (*Sechzig Upanishad's des Veda. Aus dem Sanskrit übersetzt*...von Dr. Paul Deussen, Leipzig, 1897, p. 24) astrul nopții e sediul temporar al morților. „Toți cei care pleacă din această lume merg mai întâi cu toții în lună; prin



Scanned with OKEN Scanner

*imagini* orchestrale în care vocile se împletesc în imitații și mixturi la intervale diferite; prin formula cromatică întoarsă și notele melodice diatonice și cromatice (apogiaturile duble și triple folosite în mod insistent) se crează momente bogat colorate și complexe armonice la limitele funcționabilității (Ex.6).

Exemplul 6




Vorbind despre „armoniile cu o dulceață stranie" care domină acest lied încă din introducere, Roman Vlad se referă la „deformarea unor armonii cromatice cu un simț al sferturilor de ton"[37], tehnică întâlnită în multe lucrări ale sale, chiar și din ultima perioadă de creație.

Faptul că „la Cernăuți se făcea muzica de orice fel" și că lucrările studiate au avut o influență deosebită în formarea compozitorului este dovedit și de o altă creație de tinerețe - începută la Cernăuți și terminată la Roma în 1941 – *Șapte variațiuni în formă de «Chaconne» asupra unui bocet românesc* , sau mai pe scurt, *Bocet*, pentru pian, cum apare ca subtitlu pe partitură.

Tehnica folosită în *Poemele luminii* apare aici mult mai bine definită, adăugându-se și o vădită deschidere spre noul modalism. Încă din expunere este anunțată o tratare cromatică a temei de un caracter absolut diatonic. Nu se poate spune că se depășește viziunea clasică a cromatismului (sextă napolitană, cromatismul pasager), deși cadența pe *la–re diez* pare să anticipe o gândire fundamentată, așa cum se va putea observa în prima variațiune, pe înrudirea tonalităților pe linia terțelor mici.

În prima variațiune apar suprapuse sau alăturate tonalități situate la trei cvinte ascendente (măsura 16) sau descendente (măsura 11) și chiar șase cvinte (măsura 9) față de tonalitatea de bază (*la*). Abordarea bitonală sau politonală (Ex.7) este evidentă chiar și prin folosirea armurii.

---

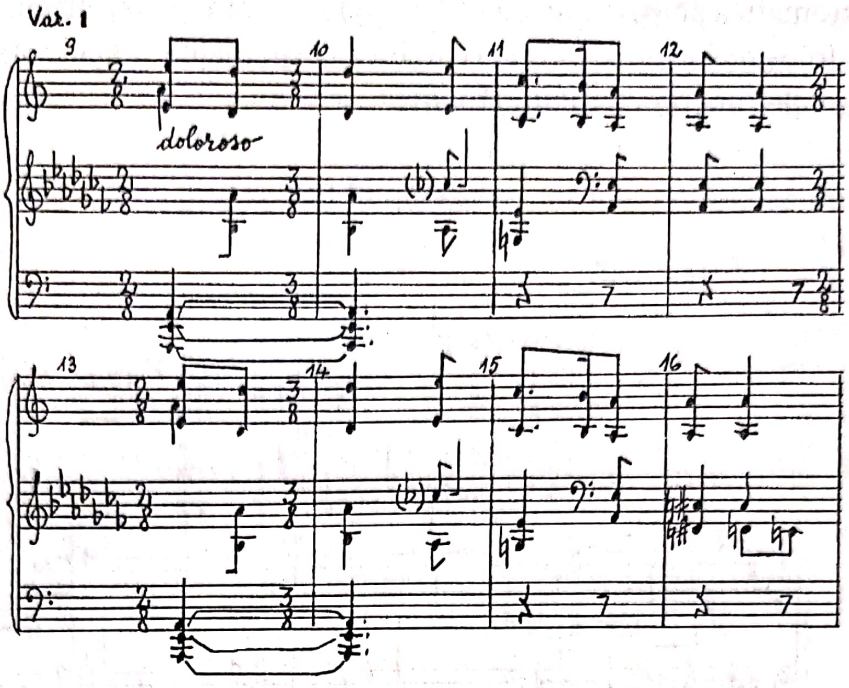
viețile lor sporește jumătatea ei în creștere, iar prin jumătatea ei în scădere îi împinge spre o nouă naștere". Vezi *Lucian Blaga – Opere* (1), ediție critică și studiu introductiv de George Gană, *Note și comentarii*, *op. cit.*, p. 353.

[37] Roman Vlad, *Conferințele din cadrul Vacanțelor Muzicale de la Piatra Neamț*, citate la nota 15.



Scanned with OKEN Scanner

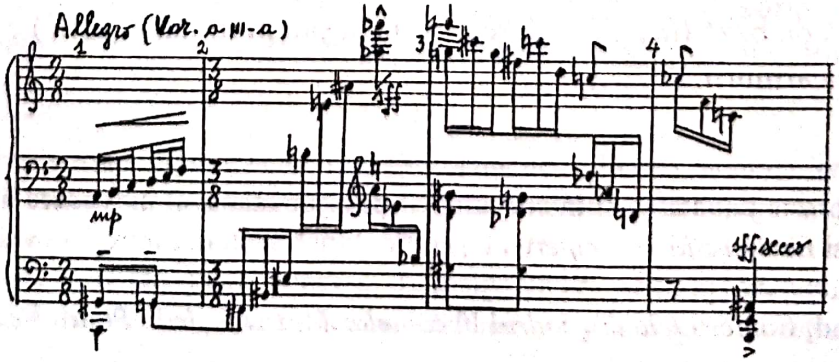
Exemplul 7




Variațiunea a II-a, de-a dreptul dramatică și contrastantă cu precedenta (dominată de o atmosferă resemnată), prezintă o linie melodică intens cromatizată astfel încât tema nu mai poate fi recunoscută. Secundele mici descendente sunt transformate în none, frângându-se mersul treptat, iar pe verticală sunt aduse, pe lângă pedala pe *la* – absolut necesară pentru a se menține tonal -, acorduri ce întrupează în mod constant intervale de septime, none, cvarte mărite, fără a se institui însă într-o tonalitate „complementară", ci urmărindu-se, mai curând, o anumită consecvență a disonanței pe verticală. În măsurile 4 și 8 apare o structură acordică de cvarte (mărită și perfectă: *sol – do diez – fa diez*) ce va fi folosită cu consecvență în variațiunea următoare.

Dacă în variațiunea a II-a centrul tonal mai era menținut prin pedala pe *la*, în variațiunea a III-a din temă rămâne doar organizarea metrică și structura cvartă mărită - cvartă perfectă (4+ 4), moștenită de fapt din variațiunea anterioară și pe care am putea-o interpreta din perspectiva *modurilor cu transpoziție limitată (Modul 1)*. Astfel, cvartele mărite ale triolelor ar aparține modului de bază (Ex.8) iar nota situată la cvarta perfectă poate fi interpretată ca notă melodică (măsurile 2, 3, 4 - notele *fa diez, si diez, mi, la diez, sol diez, re,* aparțin modului de bază, iar *la, mi bemol, sol, re bemol, do bemol, fa* transpoziției acestuia).

Exemplul 8






Scanned with OKEN Scanner

Aceste două ipostaze ce ar putea fi asimilate cu relația *Tonică-Dominantă* se complementează reciproc, deși sunt situații când o structură este prezentă și pe orizontală și pe verticală (măsura 9). Este un punct de vedere ce poate fi susținut prin două argumente: primul, apariția pe timpul 2 din măsura 3-a a structurii *fa diez-do–re*, aparținând în totalitate modului de bază; cel de-al doilea, și mai revelator parcă, constă în prezentarea aceleiași muzici dar pe sunetele transpoziției modului de bază (măsurile 5, 6, 7, 8). De asemenea, demn de luat în seamă ar mai fi faptul că prima măsură ne sugerează ideea înrudirii tonalităților pe linia terțelor mici (lui *si, re, fa*, sub formă de pasaj melodic la mâna dreaptă i se alătură succesiv, la stânga, *sol diez* și *sol becar* – deci *sol diez, si, re, fa* din *La major* armonic și *sol becar, si, re, fa* – din *Do major*), iar măsurile 2, 3, 4 ne duc la înrudirea acestora pe linia terțelor mari, facilitată, sau implicită *Modului 1 cu transpoziție limitată*. Cele două viziuni în discuție se intersectează exact în ultima măsură, când la mâna stângă cvarta perfectă și cvarta mărită apar răsturnate în cvinte - perfectă și micșorată, adică un acord de nonă mică incomplet din *Do major* (*sol, re, la bemol*), *sol becar* aparținând în același timp lumii *Modului 1 cu transpoziție limitată* ale cărui sunete apar la mâna dreaptă.

Este remarcabil faptul că tânărul Roman Vlad deținea această profundă înțelegere a materialului sonor în 1941, înainte de apariția teoriei modurilor cu transpoziție limitată elaborată de O. Messiaen și publicată în *Technique de mon language musical*, Editions *Alphonse Leduc*, Paris, 1944.

Aceeași concepție modală domină și primele șase măsuri ale variațiunii următoare, deși cu altă configurație ritmică, alt tempo (*Adagio – Adagissimo*) și alt caracter (*Dolcissimo*), după care se revine la un *re minor* de o perfectă diatonie, tema inițială putând fi recunoscută într-o formă variată.

În variațiunea a V-a (*Un po'andante*) politonalitatea este prezentă atât pe orizontală cât și pe verticală, fragmentele diferitelor tonalități (în plan vertical afirmate prin acordul tonicii) fiind indicate prin armură la începutul măsurii. Este vorba de o gândire politonală „pură", suprapunerile diferitelor fragmente, în exclusivitate diatonice, nefiind susceptibile vreunei alte interpretări armonice modale mai complexe.

Tema *Bocetului* reapare în integralitatea ei și în forma inițială, în variațiunea a VI-a. Este notată în *si minor* și susținută de un ostinato la mâna stângă (*sol–re-la bemol* și *fa diez–do diez– sol*) ce readuce deci structura armonică de cvinte (perfectă și micșorată), sugerând poate cele două ipostaze ale *Modului 1 cu transpoziție limitată*, despre care s-a discutat pe larg la variațiunea a III-a. Acel ostinato pregătește intervalica, factura și problematica de organizare modală a ultimei variațiuni, care sunt identice tot cu cele din variațiunea a III-a.

Din cele expuse mai sus se poate observa (încă din 1941) preocuparea tânărului compozitor Roman Vlad de evadare din tonalitatea restrânsă (clasică) nu prin emanciparea cromatismului ci prin polimodalism și, mai curând, prin moduri cu transpoziție limitată (teoretizate mai târziu de O. Messiaen), care prin folosirea integrală a transpozițiilor și prin incursiuni în atonalitate se apropie foarte mult de muzica dodecafonică.



Scanned with OKEN Scanner

O altă lucrare care privește rădăcinile românești ale muzicii lui Roman Vlad este *Sinfonietta*. Muzicianul însuși evocă filiația sa spirituală românească în textul prezentării *Sinfoniettei concertante* interpretată la Ateneul Român la 28 aprilie 1982, de Orchestra Filarmonicii *George Enescu*, sub bagheta fiului compozitorului, Alessio Vlad. „A. Casella a încurajat începuturile carierei mele, dându-mi posibilitatea să debutez ca pianist și compozitor la Teatrul «*Delle Arti*», principalul centru al culturii de avangardă în Roma de atunci. În anii 1941 și 1942 s-au cântat acolo, între altele, un *Bocet* și *Trei Invențiuni pentru pian*, iar maestrul Antonio Pedrotti a dirijat *Sinfonietta pentru orchestră de cameră* compusă în vara anului 1941. În sezonul următor au venit la Roma maestrul George Georgescu și Dinu Lipatti cu care am legat o afectuoasă prietenie. Am arătat amândurora *Sinfonietta*. Maestrul Georgescu mi-a promis imediat să o dirijeze. Lipatti mi-a cerut o copie și câtva timp mai târziu am aflat că lucrarea mea, prezentată de Lipatti juriului *Premiului «George Enescu»*, obținuse un premiu.[38] În Italia, *Sinfonietta* a fost executată de mai multe ori. În România, execuția dirijată de fiul meu Alessio este întâia, căci, dacă nu mă înșel, maestrul Georgescu n-a avut ocazia să-și realizeze intenția. Sunt deosebit de fericit că fiul meu își face debutul ca dirijor la București cu o compoziție legată într-un mod atât de profund cu țara mea de baștină. O compoziție care s-a născut poate din impulsul adânc de a fixa pentru totdeauna în imagini muzicale priveliștile și atmosfera spirituală în care mi-am trăit copilăria și prima tinerețe. Mi-aduc aminte că pe prima schiță a partiturii scrisesem dedicația «Pădurilor Bucovinei». *Sinfonietta* este scrisă într-un stil modal (cu unele părți polimodale și politonale). Ar putea purta indicația enesciană *«în caracter popular românesc»*. Cu o singură excepție, temele nu sunt împrumutate direct din folclorul național, ci mai degrabă sunt inventate în spiritul melodiilor poporale."[39]

Urmând așadar calea lui George Enescu și a altor corifei precum L. Janacek, I. Stravinski (din perioada rusă) sau B. Bartók, Roman Vlad se înscrie cu *Sinfonietta* în acea mișcare muzicală est- și central europeană care demonstra că materialul folcloric poate fi materia primă a unei arte autentic moderne cu specific național. Alături de *Colindele Transilvane*, schițate tot în 1941 și definitivate în 1957, *Sinfonietta* dovedește o adevărată măiestrie în mânuirea unor tehnici moderne de compoziție legate de interpretarea modalismului folcloric, fiind chiar un moment de referință pentru preocupările compozitorului din acea perioadă. Lucrarea a fost revizuită în anul 1986 (analiza se referă la varianta revizuită). În această ultimă formă a fost interpretată (tot în 1986) de Orchestra Filarmonicii *Mihail Jora* din Bacău, sub bagheta dirijorului Ovidiu Bălan, în cadrul

---

[38] În 1943 *Premiul de compoziție «George Enescu»* a fost decernat compozitorilor: Premiul I: Zeno Vancea (Muzică la *Pomelnicul unui erou* pentru cor și orchestră; Premiul II: Roman Vlad (*Sinfonietta* pentru orchestră); Premiul III: Mircea Popa (*Cvartet de coarde*); Mențiunea I onorifică: Didia Saint-Georges (*Sonatina pentru pian*); Mențiunea a II-a onorifică: Eugen Radovici (*Poem pentru vioară și pian*). Vezi Nicolae Missir, *Compozitorii cărora li s-a decernat Premiul de compoziție «George Enescu»*, în volumul *George Enescu* sub îngrijirea Academicienilor George Oprescu și Mihail Jora, Editura *Muzicală*, București, 1964, p. 340 (n. n.).

[39] Roman Vlad, *Sinfonietta concertantă*, în *Programul de sală al Filarmonicii «George Enescu»* din București (*Concertul din 28 aprilie 1982*), pp. 7 - 8.



Scanned with OKEN Scanner

*Vacanțelor Muzicale de la Piatra Neamț.*

*Sinfonietta* are trei părți în care predomină câte un instrument solist: viola în prima parte (*Allegro moderato*), clarinetul în *la* în *Doina* centrală și vioara în final *(Allegro vivace)*. În ciuda caracterului distinct al fiecărei părți, unitatea întregului se obține prin folosirea unor motive care circulă în toate temele și părțile *Sinfoniettei*. Și, citând din aceeași prezentare, autorul precizează: „Prima parte este în formă de sonată, bazată pe două teme contrastante dar înrudite. Tema întâi o expune viola, tema a doua trompeta. La sfârșitul dezvoltării, prima temă contrapunctează un *Colind din Bihor*. Și cele două idei melodice care dau viață *Doinei*, izvorăsc din prima temă a părții întâi, care poate fi considerată ca un adevărat «Urmotiv» al întregii opere. În ultima mișcare (*Allegro vivace*) alte transformări și variațiuni ale acestei idei de bază constituie elementele unei forme de *Rondo* cu caracter de joc, de dans. Episodul central are rezonanțe de *Horă*."[40] Cu caracterul său pastoral, ciobănesc, acest *Final*, ca întreaga *Sinfoniettă*, de altfel, ne transportă într-o lume ideală, matrice a spiritului românesc, căreia Lucian Blaga i-a dat inspiratul nume arhetipal de „spațiu mioritic".

Precizările autorului privind unitatea intonațională a lucrării ni se par deosebit de importante în argumentarea folosirii tematicii românești în construcțiile muzicale de tip clasic. Asemenea preocupări erau întâlnite adesea la reprezentanții școlii noastre de compoziție care urmau linia enesciană. Nașterea modernismului muzical în spațiul românesc „este aproape simultană și parțial sinonimă cu însăși configurarea, la scara generală a școlii noastre de compoziție, a unei arte naționale originale; că deci el, acest modernism, nu este efectul unei *saturații* de tradiționalism autohton ci decizia de a răspunde *altfel* decât o făceau creatorii angajați în mod expres și programatic pe făgașul *autohtoniei* – de a răspunde, deci, mai îndrăzneț, mai incisiv, mai șocant, mai *în pas* cu limbajul muzical avansat al timpului acelorași imperative de edificare a unei muzici individualizate național și universal – relevante."[41]

Analizând *Sinfonietta* lui Roman Vlad putem spune că autorul și-a propus și a rezolvat asemenea probleme de limbaj. Faptul este demonstrat, în primul rând, de melodica lucrării care este înscrisă în sfera intonațională a muzicii noastre, fără apariția citatului sau a prelucrării folclorice. Atunci când se întâlnește totuși un citat, cum este *Colindul din Bihor*, în concluzia dezvoltării din partea I (forma sonată), acesta este atât de bine asimilat încât aduce un plus de culoare melodicii în general, elementele sale modale specifice fiind din timp anticipate în alte teme sau în linii polifonice aparent nesemnificative. Și mai mult, *Colindul* este suprapus cu tema I a lucrării, fără alte comentarii polifonice, pentru a putea fi savurat polimodalismul acestui moment. Alături de melodie, armonia – bazată în special pe mobilitatea unor trepte modale, dar clădită

---

[40] *Idem*, p. 8.

[41] Clemansa Firca, *Modernitate și avangardă în muzica românească a anilor 1920-1940*, în *București anii 1920-1940, op. cit.*, p. 58.

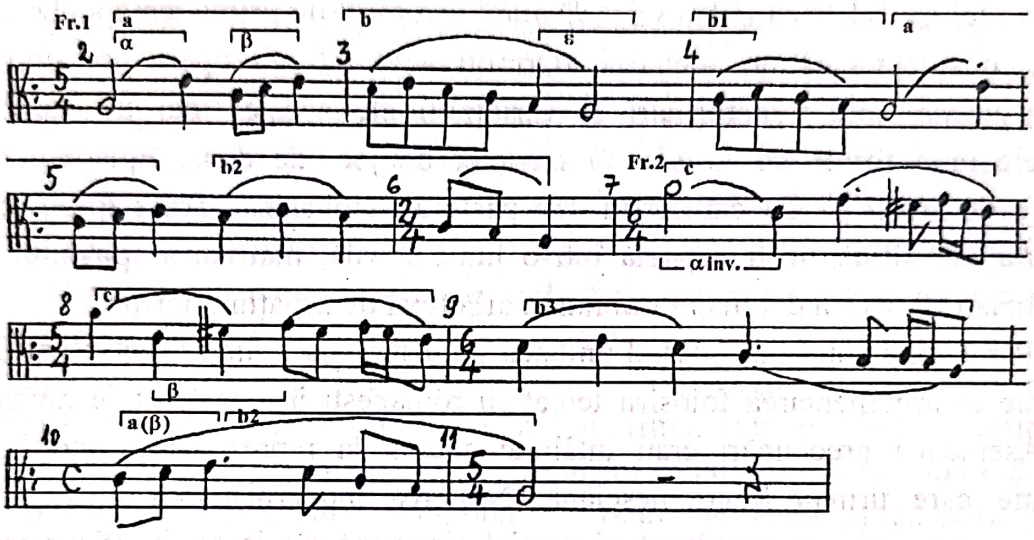


Scanned with OKEN Scanner

adesea și în ambianța cromatică -, polifonia – cu forme elementare (suprapuneri de melodii distincte, imitații libere ale motivelor, predilecția pentru pedale) sau complexe (canoane, recurențe, simetrii) și, în sfârșit, ritmica – ce sprijină libera manifestare a melodiei, se încheagă într-o unitate indisolubilă.

Tema I – expusă în întregime de violă, în *Allegro moderato* - îmbracă prin microstructurile sale un rol generator pentru aproape toate ideile lucrării (Ex.9).

Exemplul 9




Fraza I se desfășoară într-un mod *eolic* (*la*). Viola este însoțită de linii de acompaniament la violoncele, de sunete frecvent prelungite la contrabasuri și de mersul descendent al cornului, înscriindu-se astfel câteva armonii simple (*la–Fa-la–re–mi*). Surpriza este adusă la semidecadență pe dominantă - mai întâi acord minor și imediat major – dar realizat nu prin cunoscutul mers cromatic ci prin folosirea treptelor a VI-a și a VII-a alterate suitor, fără a se evita falsa relație *sol becar–sol diez*. Și dacă în fraza a II-a viola imprimă caracterul *doricului* pe *la* (prin *fa diez*), linia contrapunctică a fagotului rămâne în *eolic* cu sunetele mobile semnalate mai sus. Falsa relație întâlnită acum între *fa diez–fa becar* se impune printr-o desfășurare melodică firească (urmată chiar de secunde), mai curând ca o tentă arhaică, decât ca o disonanță supărătoare. Ambele fraze se disting prin cantabilitate, formule ritmice simple, eficiență sonoră și prin deschideri spre polimodalism.

Am notat cu *a, b, c* cele trei motive ale temei *A* și cu *α* și *β* microstructurile ce vor suferi numeroase variații în cele trei părți ale *Sinfoniettei*. În măsura 4 motivul *b* este reluat secvențial la interval de secundă ascendentă (*b1*). Se observă, de asemenea, inversarea formulei *α* în fraza a II-a (la începutul măsurilor 7, 8), lărgirea formulei *β* și includerea variată a motivului *b* în *c*, reluarea sintetică (conclusivă) a motivelor *a (β)* și *b* în măsura 10 (microstructura *ε* va fi folosită în tema principală a părții a II-a). În reproducere schematică tema I (*A*) apare astfel:

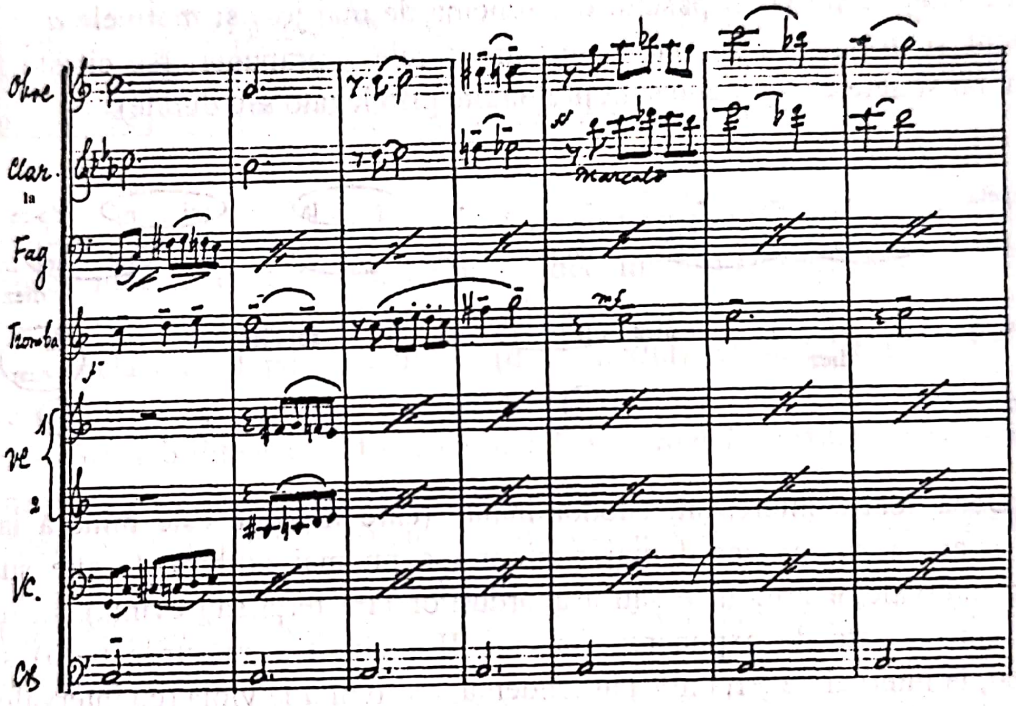
***a – b- b1 – a – b2 – c – c1 – b3 – a(β) – b2***



Scanned with OKEN Scanner

Puntea începe cu un scurt moment polifonic bazat pe imitația la octavă a motivului *a*: clarinetul cu motivele *a* + *c* (măsurile 11-12), cornul cu motivele *a* + *b* (măsurile 12-13) și oboiul (măsurile 13-14) cu motivul *a* și o variație a lui *c* (pentru a se încheia pe acordul *Do major*). Astfel, în patru măsuri am putut asista la reluarea condensată și la suprapunerile motivelor temei *A* (cu păstrarea caracteristicelor modale), având ca suport la contrabas și violoncel (măsura 11) o pedală figurată pe *la* (îmbogățită cu mersul cromatic *sol diez–sol becar–fa diez–fa becar–mi*). Impunerea acordului de *Do* și anticiparea unei formule ostinate ce înscrie microstructura *γ* din motivul *d* al ideii a II-a, totul pe durata a două măsuri, reprezintă o trecere spre modul *mixolidic pe do* cu treapta a IV-a urcată, modul în care este expusă tema *B* a formei sonată (Ex.10).

Exemplul 10




Din expunerea ideii a II-a a *Sinfoniettei* (contrastantă cu prima) se constată: augmentarea și diminuarea microstructurii *β* în constituirea motivului *d*; introducerea unei celule noi *γ* - anticipată în ostinato; acest pentacord lidic *γ* este specific *Colindului din Bihor* – măsurile 48-56; interpretarea motivului *d2* fără sunetele *la – sol* (încercuite) va genera pasaje de mare sinteză în repriză (măsurile 87-88), va deveni element important în constituirea temei I din partea a II-a (vezi măsurile 9, 11, 13 – clarinet) și în alte situații; am notat acest motiv cu *d3*; desfășurarea melodică (mai întâi la trompetă, urmată apoi de oboi și clarinet la unison) suprapusă formulei ostinate, care înscrie ideea de oglindire (violini I și II) și pedala pe *do* (contrabas și trompetă) imprimă o interesantă diversitate armonică și un colorit modal demn de remarcat în structura întregii lucrări.

Surprizele nu se opresc aici. Ultimele măsuri din expoziție (24-32) înscriu mai întâi *mixolidicul* cu treapta a VI-a coborâtă, apoi și cu treapta a IV-a urcată, uitându-se pentru un moment de pentacordul lidic. Flautul și oboiul prin *la–la bemol* (în none mici cu violoncelul și contrabasul – măsurile 25 și 27) anticipă un mers cromatic descendent



Scanned with OKEN Scanner

(măsurile 29-32 la violoncel și contrabas) încadrat într-o octavă (la începutul punții acest pasaj cromatic se înscria într-un tetracord descendent). Pe acest fundal cromatic viola reamintește motivul *a* al ideii întâi. Cadența *frigică* pe *mi* în octavă (evitându-se terța și cvinta) pregătește dezvoltarea.

Secțiunea dezvoltării cuprinde trei momente importante, legate de cele două teme ale formei sonată și de *Colindul din Bihor*, contrapunctat de ideea I.

1. Imitația la octavă a motivului *a* la trombon și trompetă aduce o singură modificare – augmentarea duratei celui de-al doilea sunet. În timp ce trompeta intonează motivul *a*, trombonul prezintă motivul *c*. Această suprapunere de *eolic* și *doric*, întâlnită și la începutul punții (măsura 11), are acum un alt suport armonic, înlesnit tocmai de diminuarea amintită, care ascundea deci o mare subtilitate. Pe pedala de *la* (de la contrabas) întreruptă din când în când (în punte vorbeam despre o pedală figurată) se suprapune violoncelul (vezi pasajul din schema de mai jos) și motivele *a, c* din tema I (trombonul și trompeta), formându-se următoarele suprapuneri (se citește normal, pe verticală, iar sunetele încercuite sunt prelungite prin legato sau durate):

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Trompeta | - | - | - | - | - | - | la | la | mi | mi | do-re | mi | | | | | | | | |
| Trombon | la | la | mi | mi | do-re | mi | la | la | mi | sol | sol | fa diez | sol-fa diez-mi | | | | | | | |
| Violoncel | - | sol diez | - | fa diez | fa becar | mi | - | sol diez | - | - | fa becar | mi | | | | | | | | |
| Contrabas | - | la | - | la | la | la | - | la | - | - | la | la | | | | | | | | |

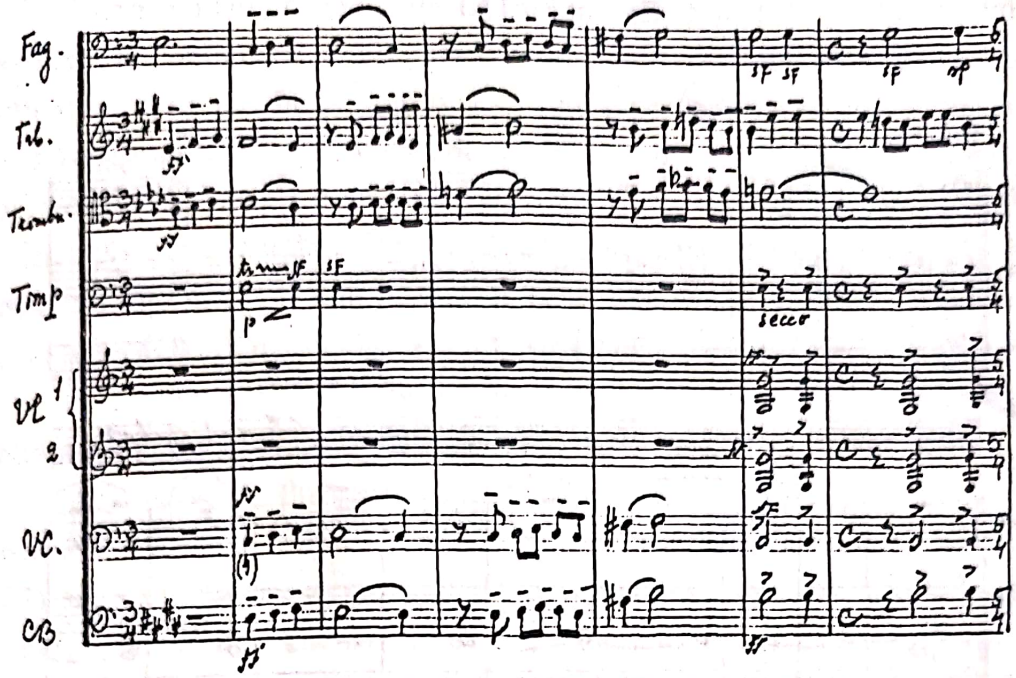
Deci, foarte interesant, subdominanta (care în *eolic* este minoră iar în *doric* majoră) apare acum ca acord major-minor (să nu mai vorbim de alte subtilități ca folosirea intervalelor armonice sau a acordurilor fără terță sau cvintă). În următoarele două măsuri (legate de expunerea frazei a II-a din *A* – măsurile 6-10) se dezvoltă secvențial, la interval de terță mică ascendentă, motivul *a* la violă (cu intervalul de cvintă modificat în terță) contrapunctat de fagot. Din punct de vedere modal se impune *eolicul* pe *fa diez* și pe *la* cu treapta a VII-a urcată (se formează o secundă mărită între treptele a VI-a și a VII-a, un interval evitat în general, în melodie, dar acum folosit) în contrapunctul fagotului și *eolicul* pe *la* și *do* pentru motivul *a*. Firesc, în aceste măsuri apar falsele relații între *do–do diez* și *mi bemol–mi becar*, interpretate ca trepte mobile în moduri, cvinte coborâte. Desfășurarea scalară din contrapunctul fagotului va fi inversată într-un alt context modal în repriză (*do–si–la-sol diez–fa–mi–re–mi* la trombon, măsurile 84-86), legat de ideea a II-a. Contrastul dintre cele patru măsuri este deosebit de expresiv și colorat prin folosirea măiestrită a caracteristicilor sau suprapunerilor modale și, de asemenea, prin orchestrație.

2. Al doilea moment al dezvoltării (măsurile 37-43, Ex.11) este dominat de ideea a II-a.



Scanned with OKEN Scanner

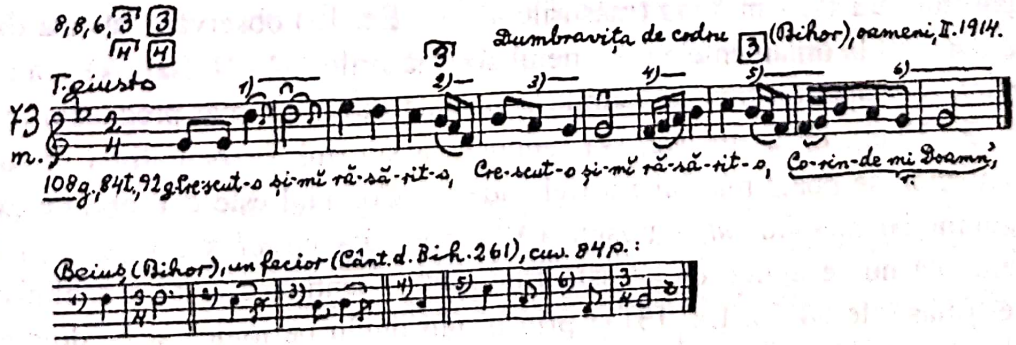
Exemplul 11




Trombonul aduce ideea a II-a în *mixolidic* cu treapta a IV-a urcată pe *la bemol* iar trompeta aceeași idee, în același mod, dar pe *mi* (deci mixturi de sexte mici). Imitația este adusă de violoncel și fagot la unison, în *mixolidic* cu treapta a IV-a urcată pe sunetul *do* și de contrabas, același mod pe sunetul *mi* (deci mixturi de terțe mari). Din această suprapunere rezultă de fapt *Modul I cu transpoziție limitată*, despre care s-a mai vorbit. Observăm cu câtă subtilitate este tratată scara *hexatonică* începând de pe sunetul *do*. Încheierea canonului pe *mi* (*minor*) pregătește ultimul moment al dezvoltării.

3. Aici asistăm la anticiparea unor microstructuri modale specifice *Colindului din Bihor* prin transpunerea frazei I (*A*) din *eolic* în *lidic* pe sunetul *sol*, care apare la corn. Trombonul prezintă numai motivul *a*, tot în *lidic* pe *sol*, dar în forma recurenței, iar fagotul amintește succesiunea scalară din expoziție, înscriindu-se în *ionic* pe *sol* (măsurile 44-47, Ex. 13). Apariția *Colindului din Bihor* este astfel foarte firească. Iată-l notat de Béla Bartók (Ex. 12).[42]

Exemplul 12

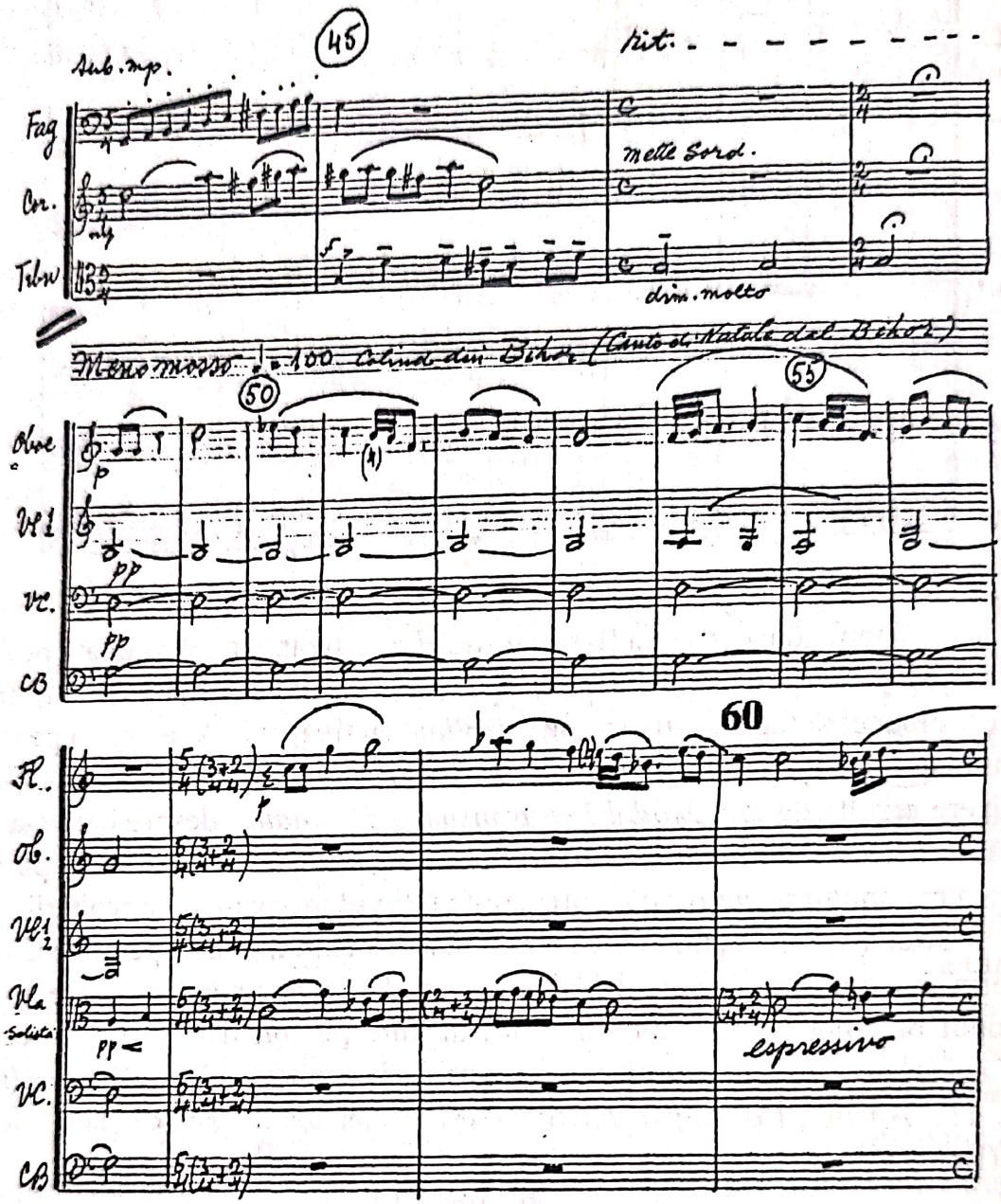



[42] Béla Bartók – *Ethnomusikologishe, Schriften Faksimile – Nachdrucke – IV, Melodien der Rumänischen Colinde*, (Weihnachtslieder) – Herausgegeben von D. Dille, *Editio Musica*, Budapest, 1968, exemplul 73 m, p. 56.



Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 13




În partitura lui Roman Vlad (măsurile 48-57, Ex. 13) observăm că față de forma originară s-a renunțat la ornamentele pe sunetul *do* (măsurile 1-2 - B. Bartók), s-a subliniat formula ritmică prin apariția treizecidoimilor, formula devenind mai pregnantă (măsurile 51, 53, 54 – R. Vlad), de asemenea, s-a renunțat la sunetul *fa* (penultima măsură - B. Bartók), articulându-se poate mai bine astfel cadența. Colindul este deosebit de expresiv, prin contrastul modal: *mixolidicul* cu treapta a VI-a coborâtă, pe *sol*, și *lidicul* pe *fa*. Roman Vlad nu numai că nu se atinge de această frumusețe, menținând-o, ci o subliniază prin mersul violei (măsurile 54-56, Ex. 13) și prin isonul dublu pe tonică și pe dominantă la contrabas și violoncel. Concluzia dezvoltării este susținută prin transpunerea *Colindului* în *mixolidic* pe *do* cu treapta a VI-a coborâtă (flaut). Această transpunere se suprapune cu fraza I din *A* (viola solistă), tratată în *eolic* pe *do* și în *ionic* pe *do* (măsurile 58-60, Ex. 13),



Scanned with OKEN Scanner

cadența finală fiind marcată pe *la*.

Repriza ideii *A* (măsurile 64-70) nu aduce nici o modificare față de secțiunea expozitivă. În continuare, se renunță la momentul I al punții, adică la acea polifonie bazată pe imitațiile motivice din *A*, mai bine–zis pe suprapunerile motivice, trecându-se direct la anticiparea formulei ostinate cu rol de suport pentru tema *B* (măsurile 73-81), de astă dată în *mixolidic* cu treapta a IV-a urcată pe *la* și nu pe *do*, cum se întâlnea în expoziție (vezi Ex. 10). În repriză s-a folosit deci aceeași tonică *la* pentru ambele teme. Repriza ideii *B* (măsurile 83-90, Ex. 14) mai înscrie un scurt moment cu trimitere la dezvoltare (vezi Ex. 11), un procedeu adesea întâlnit în lucrările enesciene. Asistăm aici la relevarea motivului *d*, acum în minor (Ex. 14) și la inversarea pasajului scalar semnalat în dezvoltare (contrapunctul fagotului, măsura 36).

Această nouă frază care apare la trompetă în *eolic* cu treapta a VII-a urcată pe *mi* (măsurile 83-96) este imitată în *stretto* la fagot și violoncel în *eolic* pe *do diez* (măsurile 84-87) și în mixturi de sexte mici la trombon (*eolic* pe *la*). Motivul *d3* (comentat în expunerea ideii *B*–măsurile 21-22) care apare acum la oboi, clarinet și violini în *eolic* pe *mi* (măsurile 87-89) este imitat la violoncel și corn în *eolic* pe *do diez*, trombon – *eolic* pe *la* și trompetă - *eolic* pe *mi*.

În fragmentul politonal de care ne ocupăm aici (Ex. 14, modurile amintite sunt identice cu minorul armonic), basul înscrie sunetele *la– si – mi – la*, dar nu cu funcțiile cunoscute din minorul armonic. Pe aceste sunete prelungite întâlnim un sunet adăugat – *re diez* la violoncel și fagot în cvinta *la – mi* (măsura 82), înlănțuiri de *Mi major* (armonic) pe sunetul *la* în măsurile 83-84 și 88, acordul *major – minor* pe *si* în măsura 86 și pe *mi* în măsura 87, mersul de none paralele în măsura 89, între contrabas și violini.

Din punct de vedere melodic semnalăm două microstructuri noi (Ex. 14). Celula *la–si–si* de la trompetă, notată cu $\delta$ (măsurile 85-86, prin imitație apare transpusă și pe *fa diez–sol diez – sol diez* la fagot și violoncel) va fi folosită în constituirea motivului *f* al primei teme din partea a II-a, cu caracter parlando - rubato, iar motivul *e* (flaut, măsurile 89-90) va fi elementul de bază al temei a III-a din partea a II-a.

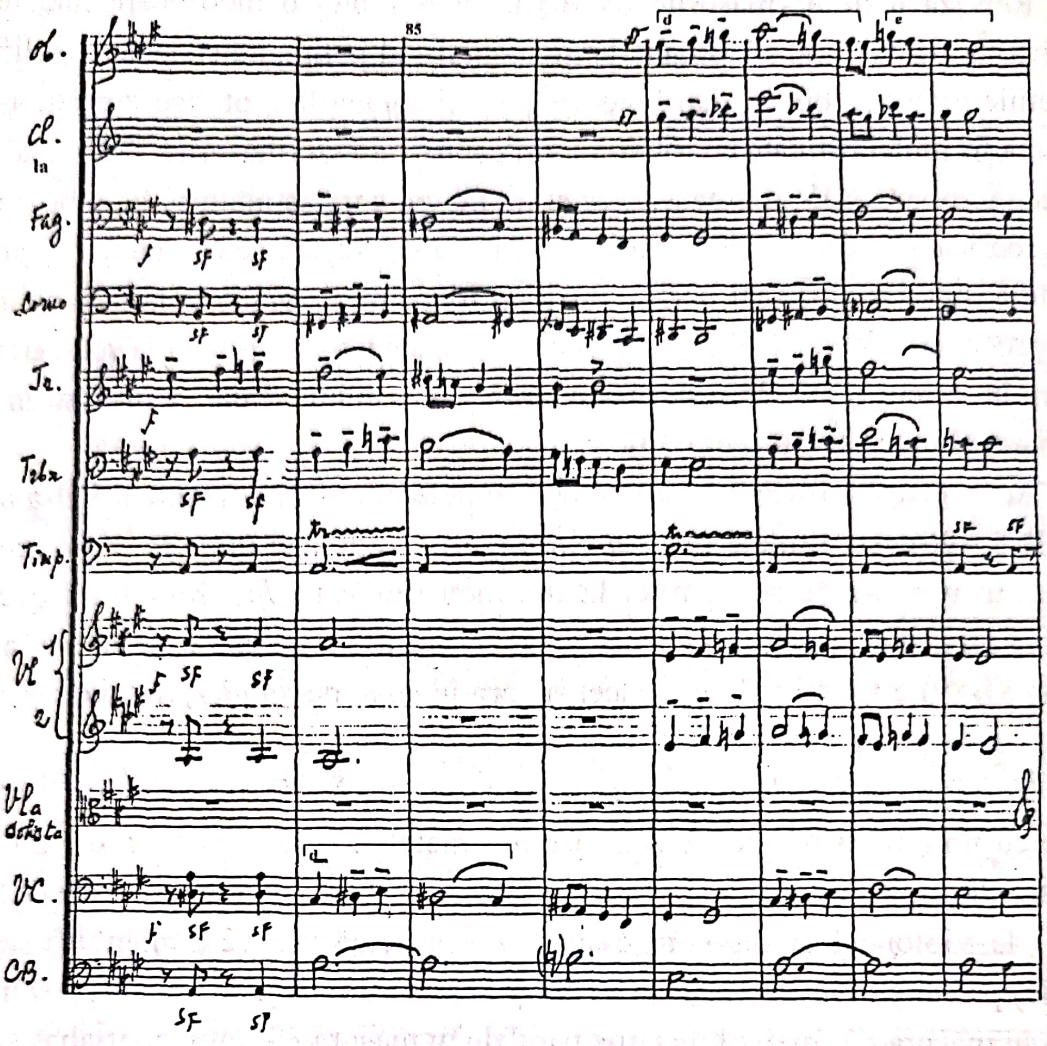
Am insistat asupra acestui moment deoarece anticiparea microstructurilor amintite în ultima culminație a părții I se leagă direct de culminația întregii lucrări în partea a II-a și, vom observa în continuarea analizei că, într-adevăr, motivele întâlnite în partea I au rol generator și pentru celelalte două părți.

O mică *coda*, bazată pe transpunerea din *Do* în *la* a concluziei expoziției (măsurile 24-28 devin 90-94) și o cadență desfășurată (măsurile 95-98), în care se renunță la cromatisme, încheie această primă parte a *Sinfoniettei* prin care Roman Vlad demonstrează o tehnică impresionantă în organizarea modală a melodiei, armoniei și polifoniei, o economie de mare efect a mijloacelor tehnice în construcția formei sonată și multă originalitate în abordarea compoziției *în caracter popular românesc*, într-o perioadă în care aceasta atinsese deja înalte culmi în creația lui George Enescu.



Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 14




Partea a II-a *Doina*, străbătută de accente dramatice este în formă de lied tripartit.

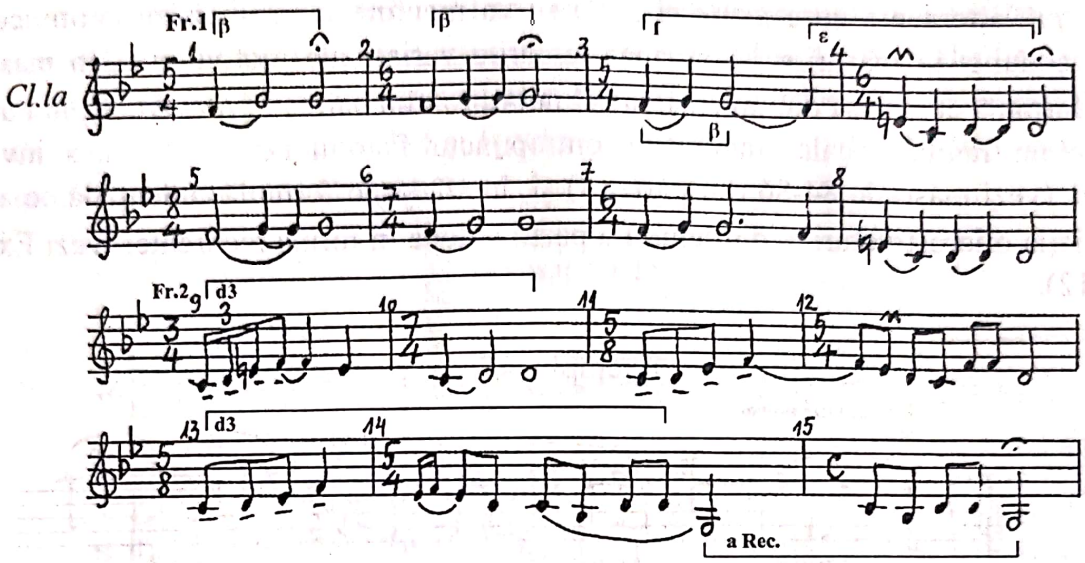
Tema I a părții a II-a (Ex. 15) expusă de clarinetul în la își află originea în microstructurile din variațiile motivice ale formei sonată. Prima celulă notată cu $\delta$ a fost anticipată în repriza părții I, măsurile 85-86 (trompetă *la – si – si* și prin imitație la fagot, corn și violoncel - *fa diez – sol diez – sol diez* – măsurile 86-87). Este o formulă specifică sistemului parlando – rubato, întâlnită frecvent în modurile fără sensibile, mai ales în cadențe. Reluată în măsura a II-a pentru a impune caracterul doinit, această celulă este folosită și în constituirea motivului *f*, alături de microstructura $\varepsilon$, derivată la rândul ei din recurența motivică *b1 – b* a temei *A*, partea I. Primele patru măsuri sunt repetate cu ușoare variații de durate, imprimându-se astfel caracterul improvizatoric, doinit. Fraza a II-a are în componența ei microstructurile: *d3* în măsurile 9, 11 și 13; $\varepsilon$ în a II-a jumătate a măsurii 9 și în măsura 10, apoi cu o variație cadențială în măsura 12-a; motivul *a* al temei *A* din partea I, în forma recurentă - măsurile 14 și 15. Această recurență s-a mai întâlnit și în măsurile 45-46 din partea I la trombon, în momentul pregătirii *Colindului din Bihor*, atunci transpus pe un pentacord *lidic*, acum apare normal în *eolic*. Observăm deci că până și cadențele sunt extrase din tema *A*. Precizăm că motivul *d3* l-am întâlnit în constituirea temei a II-a din formă sonată (vezi Ex. 10), în repriza variată a acestei idei (măsurile 87-88, vezi Ex. 14), iar forma sa originară se află de fapt în *b, b1* din tema *A*, partea I.



Scanned with OKEN Scanner

(Succesiunea notelor din *b* plus *b1* este următoarea: *re–mi–re–do–si–la–do–re–do–si–la*; recurența acestui pasaj, fără primele patru note este *la–si–do–re–do–la–si*, de unde rezultă tocmai motivul *d3* plus celula *ε*).

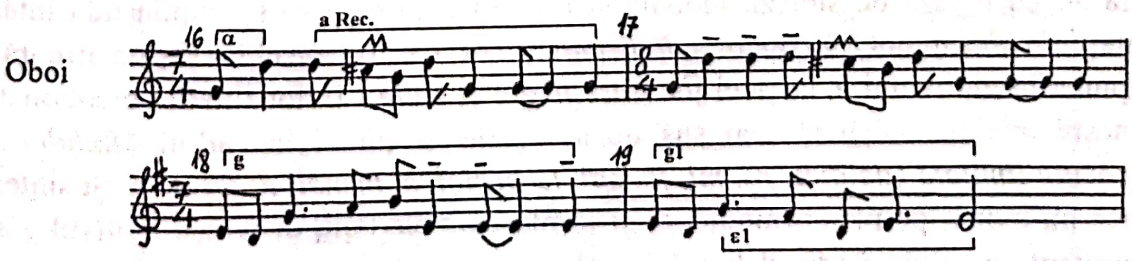
Exemplul 15




Caracterul poetic, nostalgic al acestei teme este subliniat de instrumentul folosit – clarinetul în la, de subtila improvizație ritmică și de folosirea melismelor în sistemul parlando – rubato, de prelungirea acordului de tonică *mi minor* în primele 10 măsuri (pentru a se savura din plin jocul dintre *eolic* și *doric* pe *mi* din melodie), de surprizele armonice produse prin adăugarea secundei *fa diez* în cvinta *mi–si*, a pasajelor de sexte mici (*sol–mi bemol* și *fa diez–re*) și cvinte perfecte (*fa becar–do și mi–si*) pe isonul cornului – sunetul *si* și de cadența frigică finală.

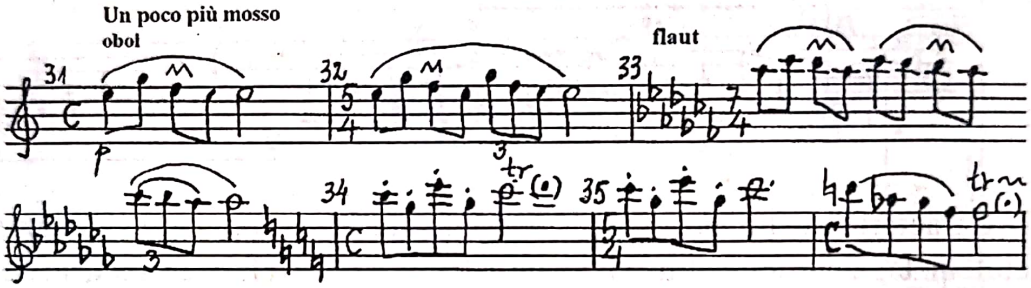
Oboiul solist, susținut de aceleași instrumente ca în fraza precedentă - fagot, corn, violoncel și contrabas – aduce o mică trecere în tempo-ul *Un poco piu vivo* de patru măsuri (Ex. 16), contrastantă prin formulele ritmice apropiate ritmului aksak, dar și prin melodia înscrisă în primele două măsuri într-un pentacord lidic. Sunetele melodiei reprezintă motivul *a* al temei *A* din partea I în forma recurenței (motiv amplu comentat). Celelalte două măsuri înscriu motivul *g* și microcelula *ε* derivată după cum știm din recurența motivică *b1 – b* a aceleiași teme din partea I. Ca suport sunt folosite din nou acordurile – pedală: S*ol–mi–Sol–mi*.

Exemplul 16



Revenirea scurtată a primei teme (începând de la măsura 6) cu câteva melisme în plus, cu schimbarea unor durate prelungite și cu oprirea pe cvintele *re–la–mi*, după acea cadență frigică, încheie această primă secțiune a *Doinei*. Cea de a doua secțiune este concepută pe evoluția unor motive expuse tot în partea I a lucrării: motivul *e* (Ex. 17) a fost anticipat în al doilea moment al reprizei (vezi Ex. 14), atunci în *eolic* pe *mi*, acum în *frigic* pe *mi*; alternanța între *frigic* și *eolic* se va menține și în imitațiile motivice din această secțiune: în măsurile 32-33 apar reluările variate ale motivului *e*, în măsurile 34-35 o formulă desprinsă din inversarea celulei α, tot din partea I (vezi Ex. 9), în măsura următoare un fragment scalar, întâlnit în contrapunctul fagotului din expoziție și inversat în repriză (vezi măsurile 84-86 din partea I) și, în sfârșit, o formulă cadențială ce are la bază variația microstructurii ε din tema I a părții a doua în forma recurenței (vezi Ex. 15, măsura 12).

Exemplul 17




Trebuie să remarcăm că deși extrase din celelalte teme ale lucrării, toate variațiile motivice sunt adaptate sistemului parlando–rubato, caracterul doinit al acestei părți fiind susținut prin nota improvizatorică a expunerii melodice. Pe plan armonic asistăm la suprapuneri de tonalități îndepărtate, politonalismul înscriindu-se ca o dominantă a întregii secțiuni. În măsurile 31-32 evoluția oboiului - în *Do* – se înscrie pe acordul de *do diez* (minor), deci la o diferență de cinci cvinte ascendente. Însumând sunetele din aceste două măsuri (*do diez, re, mi, fa, sol, sol diez*), obținem 6 sunete din modul semiton–ton, *Modul 2 cu transpoziție limitată* (după Messiaen) și putem vorbi astfel de o îmbinare între modal și tonal. În măsurile următoare se suprapun tonalitățile: *re* cu *la bemol* (6 cvinte descendente), *fa diez* cu *do*. În măsura 36 apare acordul de *fa minor* cu septimă și nonă, apoi *Re bemol* cu septimă și nonă în răsturnarea I și, în sfârșit, trisonurile paralele *mi–re–do diez*.

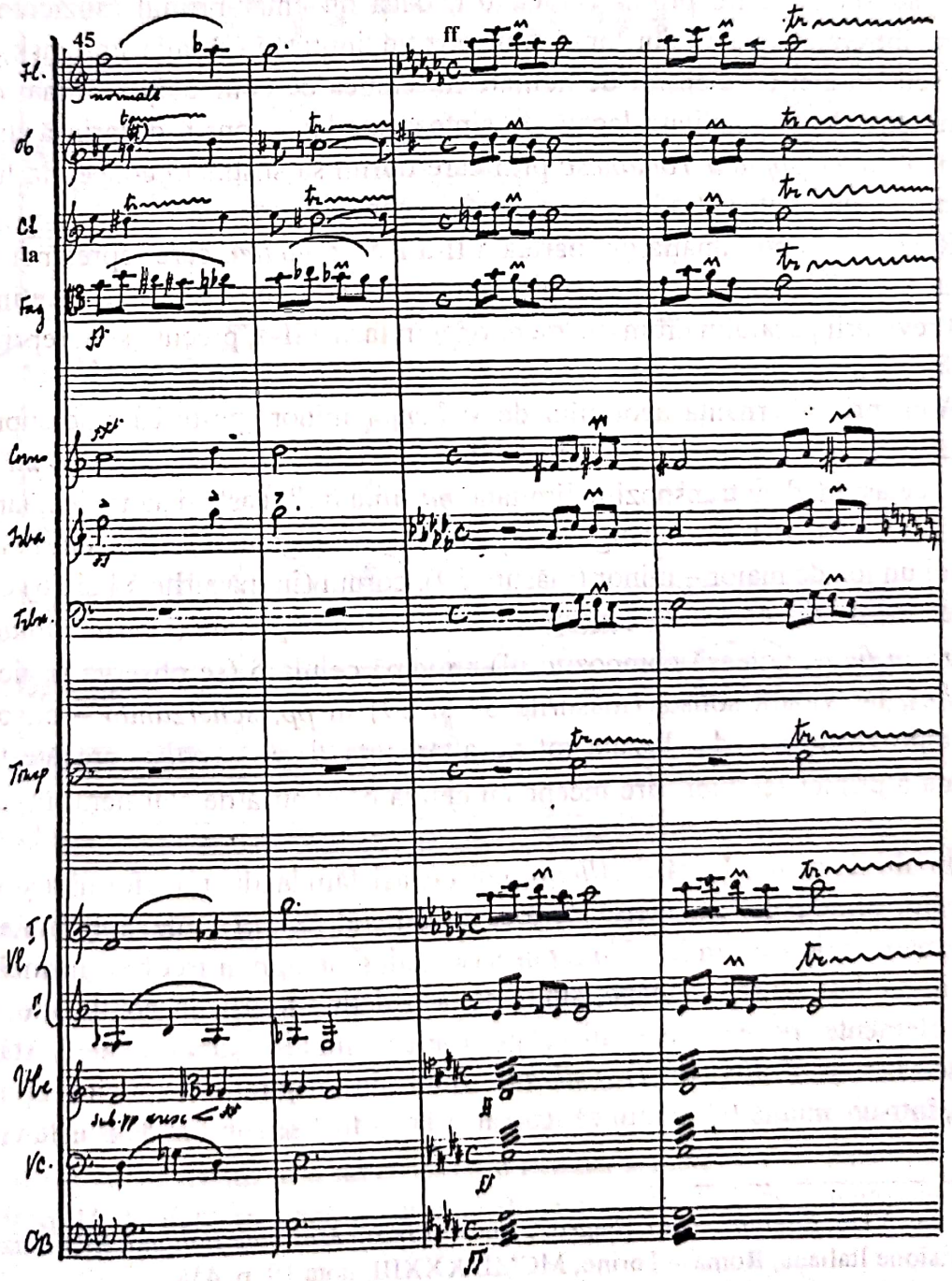
Acest prim moment (expozitiv) al secțiunii a II-a este continuat, începând de la măsura 36 cu o fază de sinteză modală și armonică în care se suprapun mai întâi trei tonalități: *do diez* minor, *Do* major și *la bemol* minor, specificate chiar și prin armură. Din suprapunerile motivului *e*, cu acel joc între *frigic* și *eolic* - în tonalitățile menționate, se împlinește intenția sugerată mai sus de a înscrie discursul în cadrul *Modului 2 cu transpoziție limitată* (*do diez, re, mi, fa, sol, la bemol, si bemol, do bemol*). Și sinteza se produce nu numai pe plan armonic, ci și în planul melodicii, deoarece motivul *e* apare concomitent cu celula δ (din debutul acestei părți), repartizată cornului, cu termenul de caracter *misterioso* (ca și în tema *Doinei*, celula δ apare în formulă obstinată).



Scanned with OKEN Scanner

Toată faza este destinată a pregăti culminația acestei părți, care, deocamdată, este dominată de revenirea celulei α semnalată în măsurile 34-35 (vezi Ex. 17) și de un pasaj cromatic întâlnit în primul moment al punții (măsura 11) și în concluzia expoziției de sonată (măsurile 29, 32). Bineînțeles, caracterul improvizatoric se menține prin revenirile variate ale motivelor menționate mai sus, ca și prin armoniile prelungite, îmbogățite adesea cu note melodice diatonice sau cromatice, față de prima fază a acestei secțiuni cu care este strâns înrudită. Tensiunea nu cedează, ci se amplifică prin evidențierea formulei ostinate la trompetă și corn în registrul acut (Ex. 18 – măsurile 45 și 46) și prin folosirea formulei cromatice întoarse la oboi și fagot (aceleași măsuri), totul în cadrul acordului de *Sol major* cu septimă și nonă mică.

Exemplul 18






Scanned with OKEN Scanner

Culminația se produce în cea de a treia fază a acestei secțiuni care începe cu măsura 47 (vezi Ex. 18). Este un *tutti* orchestral cu trimiteri la faza a II-a în care acum se suprapun 4 tonalități: *la bemol* – flaut și violini I, *si* – oboi și clarinet, *Do* – fagot și violini II, pe fundalul acordului de *do diez* susținut de violă, violoncel și contrabas. Este un moment imitativ bine construit din care reiese și mai clar modul *s – t* (*do diez – re – mi – fa - sol – la bemol – si bemol - do bemol*), primul grup de instrumente cu acordurile *Mi, Sol, si bemol* (cvartsextacord), *Mi* fiind imitat de cel de al doilea grup (corn, trompetă și trombon). Sigur, folosirea acestui mod cu transpoziție limitată nu reprezintă o noutate. L-au folosit cu totul diferit și cu mult timp înainte M. Glinka, N. Rimski – Korsakov, iar prin B. Bartók, G. Enescu și mai ales prin O. Messiaen acest mod intră în sfera conceptului modal. Să nu uităm apoi că I. Stravinski a folosit pe scară largă modurile cu transpoziție limitată în *Sărbătoarea primăverii*, *Petruşka* și în alte lucrări precedente, Roman Vlad fiind printre primii cercetători, dacă nu chiar primul muzicolog, care a demonstrat întrebuințarea modurilor cu transpoziție limitată în creația stravinskiană.[43] Dar noi nu discutăm aici un element de noutate în tehnica de compoziție, ci mai degrabă o anume însușire de originalitate legată de sinteza modal – tonală desprinsă din această lucrare *în caracter popular românesc* prin care dorim să susținem concepția lui Roman Vlad despre modernitate și tradiție, comentată în paginile anterioare.

Revenind la culminația din partea a II-a a *Sinfoniettei*, care reprezintă de fapt și culminația întregii lucrări, trebuie să menționăm că polimodalismul se menține atât pe parcursul revenirii pasajului cromatic menționat în faza a II-a, precum și în repriza variată a motivului *e* (măsurile 53-60, Ex. 19).

Aici, prin alternanța acordului de *si bemol* minor (peste care se suprapune la clarinet motivul *e* – măsurile 53 și 55: *do diez–mi–re–do diez–do diez*) cu *mi* minor se ajunge la același mod cu transpoziție limitată, *mi* fiind de această dată tonica, iar *si bemol* dominanta (vezi Ex. 19). Mai adăugăm că pe tonica *mi*, fagotul intervine cu *sol diez* și *sol becar*, deci un joc de major – minor (măsura 59), cornul (în măsurile 54 și 56) cu timbrul său discret, închis, dar care trebuie neapărat reliefat în interpretare (*chiuso, lontanissimo – ma sempre in fuori*, notează compozitorul) anticipă celula δ (se observă și aici variația *frigic–eolic*), iar vioara solistă (măsurile 57 și 59) în *pp, scherzando* – cu o formulă aparent improvizatorică, dar bazată tot pe alternanța *frigic – eolic*, pregătește repriza concentrată a primei secțiuni care începe cu celula δ' expusă de clarinetul în la (măsura 61).

În ultima parte a lucrării, *Allegro vivace,* asistăm la alte transformări și variațiuni ale motivelor principale, caracterul de joc, de dans al *Rondo* – ului imprimând acestei mișcări o mare varietate ritmică. Vom observa că deși se impun frecvent formule ritmice ostinate, imitații și scurte canoane, supremația o deține totuși, în continuare, melodia, celelalte elemente ritmice, armonice, polifonice fiindu-i subordonate. Atât finalul *Sinfoniettei* cât și *Colindele Transilvane* fiind de inspirație explicit populară, ele dovedesc, într-un anume fel, faptul că Roman Vlad a fost sensibil la dansurile vii, rapide,

---

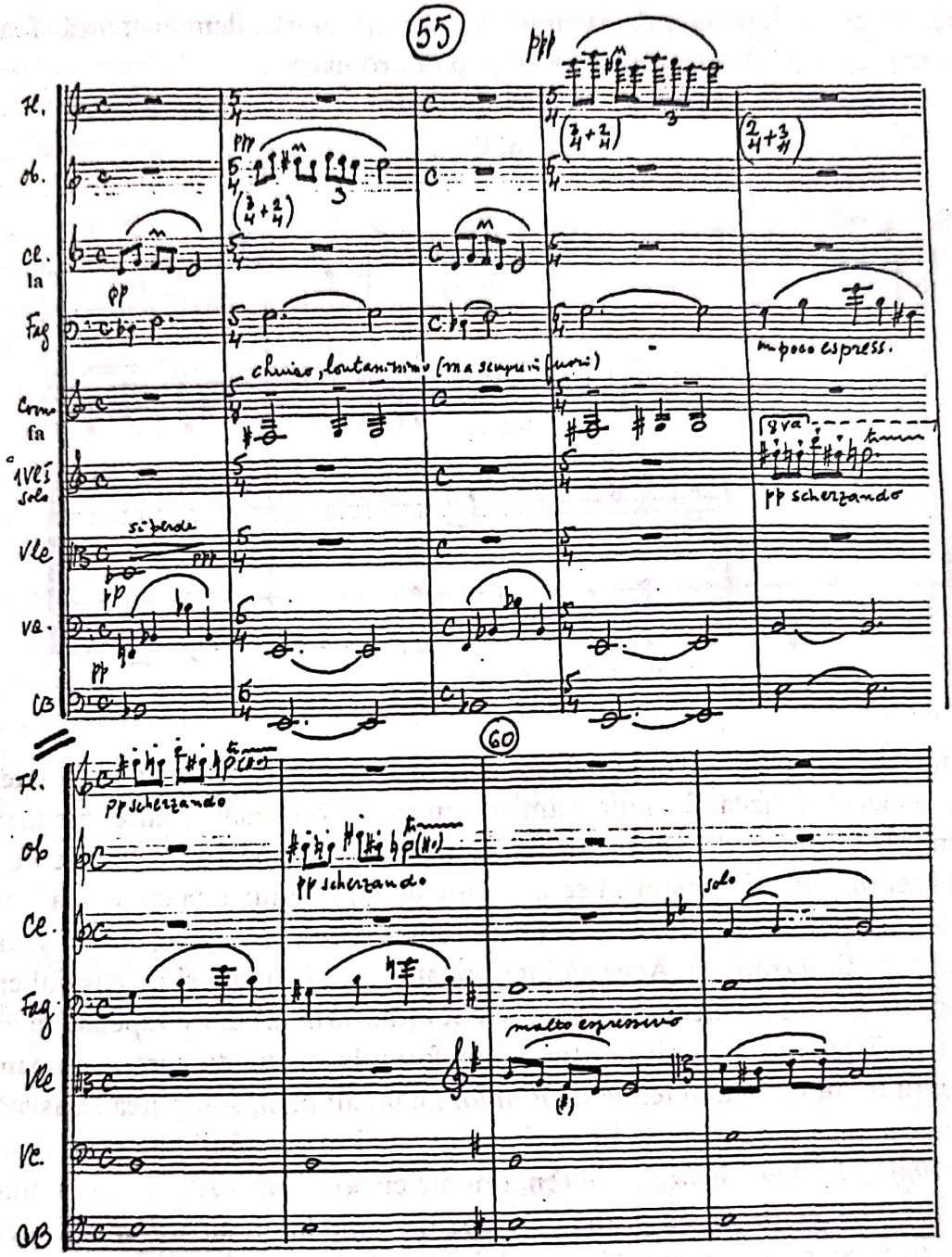
[43] Vezi Roman Vlad, *Rilettura della „Sagra", Nuova Rivista Musicale Italiana*, ERI Edizioni RAI-Radiotelevisione Italiana, Roma – Torino, MCML XXXIII, nota 19, p. 438.



Scanned with OKEN Scanner

pregnante, care se integrează în special sistemelor *parlando- giusto* și *aksak.*

Exemplul 19



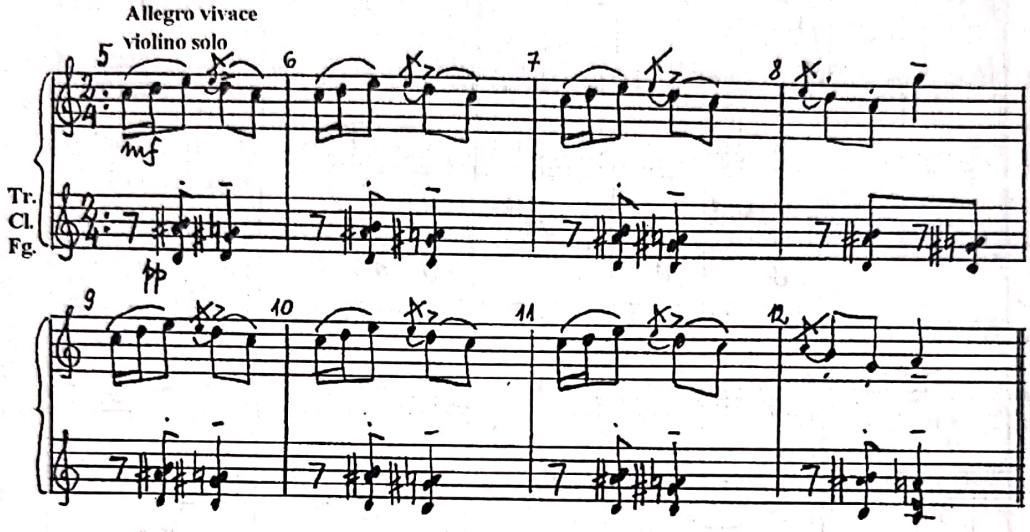

Tema *Rondo*-ului (Ex. 20) este expusă de vioara solistă după o introducere de patru măsuri care stabilește pulsația măsurii de două pătrimi în *Allegro vivace* și tonica *mi*, cu sensibila *re diez* ca apogiatură. Terța și cvinta acordului sunt evitate, realizându-se astfel o legătură firească între partea a II-a, care fixa pentru încheiere cadența frigică pe *mi* (numai cu cvintă, eliminându-se deci și aici terța) și apariția poate neașteptată a tonalității *Do* (major) în care se va desfășura tema de *Rondo*. În construcția simetrică a temei (4 + 4 măsuri) asistăm la o nouă variație ritmică a motivului *d*, bazat pe celula β (vezi Ex. 9 și 10 în care se analizează cele două idei ale formei sonată), la lărgirea



Scanned with OKEN Scanner

motivului *d* (față de tema a II-a din partea I, aici se renunță la pentacordul lidic) și la reluarea tot cu misiune cadențială a microstructurii ε din tema I a părții a II-a, microstructură derivată din recurența motivică *b1 - b* a temei I – forma sonată. Cadența pe *la* (minor), față de întreaga desfășurare în Do (major), demonstrează foarte clar apropierea acestei teme de cântecul și jocul popular românesc.

Exemplul 20




Prin simplitatea ei, tema de *Rondo* ar fi fost, cu siguranță, mai puțin interesantă dacă nu se asocia cu acea formulă ritmico-armonică obstinată foarte pregnantă din acompaniament, susținută de clarinetul în la, fagot și trompetă. Din punct de vedere armonic, în această formulă obstinată se înlănțuie de fapt dominanta cu tonica, cele două sensibile – *la diez* pentru *si* și *sol diez* pentru *la* fiind sunete adăugate, cum e și cazul lui *re* în acordul tonicii *la* (minor). Această interpretare este susținută și de pasajul cromatic *la diez–la becar-sol diez-sol becar* ce apare la oboi (măsurile 27-28 și repetate în măsurile 29-30), deci o dispunere melodică extrasă din formula obstinată care acompaniază în contextul punții tot motivul *d* al temei de *Rondo*. Pe un alt plan, s-ar putea să asistăm însă la o gândire armonică modală pusă în pagină cu și mai mare subtilitate prin *Modul 1 cu transpoziție limitată*. Sunetele *la bemol* (enarmonic cu *sol diez*) – *si bemol* (enarmonic cu *la diez*) – *do-re-mi*, fac parte din prima transpoziție a modului, iar *sol-la-si* din cea de a doua transpoziție. Să nu uităm apoi de acordul mărit *la bemol–do-mi* și de paralelismele de cvarte mărite sau cvinte micșorate (*la diez-mi* și *sol diez-re*) care se nasc din suprapunerea motivului *d* cu formula ritmico-armonică în discuție. *Modul 1 cu transpoziție limitată* mai este folosit, tot legat de motivul *d*, în revenirea temei de *Rondo* (măsurile 63-65), când fagotul este notat de compozitor în *Re* (major) iar trompeta în *Si bemol* (major), deci mixturi de terțe mari și în pasajul clarinetului în la (măsura 130) și al violinei soliste (măsura 130) din ultima punte. Sigur, amândouă explicațiile sunt posibile și ele nu reflectă decât o polivalență a mijloacelor de exprimare, o solidă gândire armonică folosită cu mare eficiență de Roman Vlad în sinteza modal-tonală a *Sinfoniettei*. Sonoritatea de ansamblu are astfel o expresivitate cu totul inedită în contextul lucrării,



Scanned with OKEN Scanner

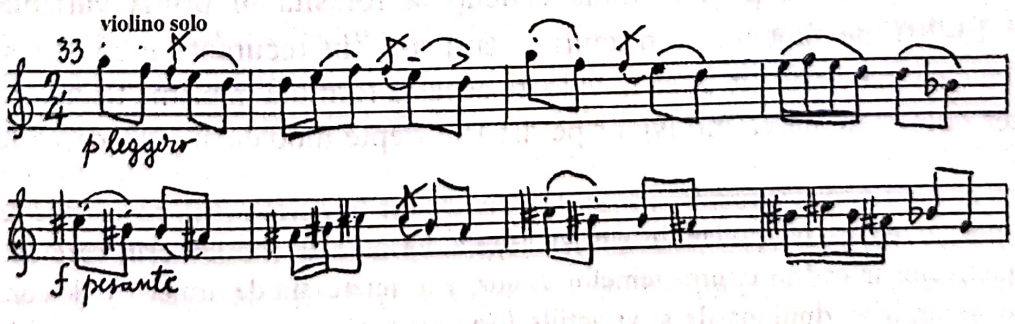
mai ales că de pe timpul 2 al măsurii 9 vioară solistă intră în canon la octavă cu flautul. Să remarcăm, de asemenea, efectele surprinzătoare aduse de formula obstinată în semicadență (măsura 8) și în cadența finală pe *la* (măsura 12).

Repetarea temei este urmată de o variație ritmică a ei în *mi* minor și în măsura de 5/8, doar cu schimbarea semicadenței și a cadenței finale care rămân pe *la*, dar altfel articulate prin întreruperea noii formule obstinate susținute de violini I și II, viole și violoncele pe acordul de *la* minor cu septima mică în bas. Și nu putem trece cu vederea nici interesanta polimetrie care se naște aici din suprapunerea temei în 5/8 cu reluarea formulei ritmice obstinate tot în 2/4, așa cum este notată în Ex. 20. Par, desigur, amănunte, toate aceste tehnici de variație, dar ele imprimă nuanțe și culori de o adâncă expresivitate discursului, și în cazul nostru tocmai acelei teme, dezarmante prin simplitatea ei. În fond, se observă din nou capacitatea și măiestria compozitorului în re-interpretarea elementelor de sintaxă muzicală, totul clădindu-se, parcă, din cel mai neînsemnat detaliu, dar păstrându-se permanent unitatea în varietate.

Puntea (măsurile 21-32) începe în doric pe *mi*, prin readucerea motivului *d* al temei de *Rondo* (măsurile 21-22), dar continuă imediat cu modul *ton - semiton*, întâlnit în partea a II-a. În fraza punții se renunță la formulele obstinate. De fapt, toate trecerile acestei părți sunt dominate de pasaje cromatice, compozitorul dorind să insiste parcă asupra surprizelor armonice. O face și aici, mai întâi prin folosirea cvintelor în acompaniament *mi-si*, *sol-re, la bemol - mi bemol*, *si bemol – fa*, apoi prin sextele mici în pasaje cromatice, intervale armonice care susțin modul *ton - semiton* începând de pe *la diez*. Fraza care se încheie cu cadența pe *Sol* (major) este reluată în măsurile 27-32 cu câteva sublinieri motivice la trompetă și trombon (măsurile 27-28) și cu lărgirea pasajului cromatic la oboi (măsurile 27-28), pasaj prefigurat încă din formula armonică obstinată a temei *Rondo*-ului (*la diez - la becar - sol diez - sol becar* – sunete dispuse acum melodic).

Tema a II-a (Ex. 21) debutează în *doric* pe *sol*, susținută tot de vioara solistă. Deși întreaga frază este clădită pe variații ale motivului *d3*, se impune, totuși, și un fragment din *Modul 2 cu transpoziție limitată* cu tonica pe *mi* (modul a fost anticipat în punte).

Exemplul 21




Imitațiile motivice repartizate flautului și oboiului, precum și formulele simple de acompaniament la instrumentele de coarde și fagot susțin caracterul vioi, bărbătesc al acestei teme cu rezonanțe folclorice.

Următoarea trecere (măsurile 46-53) în care se prelucrează motivul *d3*, pregătește prima culminație a temei *Rondo*-ului. Imitațiile motivului *d* în *Sol* (major) și *sol* (minor),



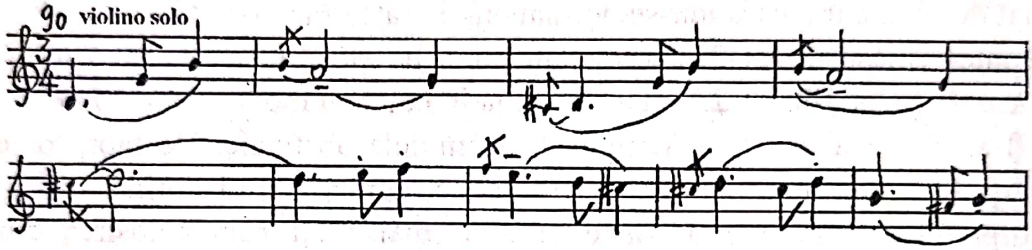
Scanned with OKEN Scanner

succedate de mixturile în sexte mici, respectiv în *Re* – fagotul și în *Si bemol* – trompeta, ca răspuns la evoluția violinei soliste în *sol*, totul susținut de cvinta *sol - re* de la instrumentele grave, mențin dinamica (*ff*) instaurată încă din punte.

Alte mici variații motivice în *subito p* (măsura 67) și reluarea augmentată a motivului *d* așa cum era expus în partea a II-a, acum în *subito ff*, precum și revenirea unui motiv aparent neînsemnat din acompaniamentul temei a II-a (vezi măsurile 40-46, de fapt inversarea celulei α din partea I), din nou în *p*, și completat cu recurența motivului *a* din partea a II-a (vezi Ex. 9 și 16) imprimă un caracter pastoral discursului acestei punți care și prin *rallentando* prepară episodul central al Rondo-ului.[44]

O introducere de 6 măsuri fixează ritmul de *horă* în care apare tema acestui episod (Ex. 22).

Exemplul 22




Prima frază (măsurile 90-98) în *mixolidic* pe *sol* cu treapta a II-a și a IV-a urcată se desfășoară pe fundalul armonic *sol - do diez - re* (clarinet, violă, violoncel și contrabas). Această structură acordică nu împiedică totuși insistența în mai multe rânduri pe *do becar* (măsurile 92, 94 și 96 la fagot), totul percepându-se nu doar ca o falsă relație, ci ca un sunet mobil în coloritul armonic modal. Reluarea frazei la violini (în canon la octavă cu violina solistă) aduce și modificarea structurii armonice în acompaniament: mai întâi înlănțuiri de tip *mixolidic*, fără trepte mobile, apoi evoluții cromatice descendente pe diverse intervale între corn și violoncele, realizându-se astfel relații armonice mult mai complexe decât cele oferite de cadrul temei diatonice. Cadența temei pe *la* fixează pentru câteva măsuri noua tonalitate în care se vor prelucra prin contrast, în *Vivo*, elemente din tema *Rondo*-ului: celula β și formula cadențială folosită în prima variantă a temei (măsurile 13-20), de fapt microstructura ε derivată din recurența motivică *b1 - b*; ne amintim cu câtă măiestrie era pusă în valoare această formulă în prima temă a părții a II-a cu caracter doinit. Reluarea motivelor pe diferite trepte modale și perindarea lor prin *mi*

---

[44] Facem precizarea că nu putem insista și asupra formulelor ritmice prin care se realizează variațiile motivelor în cadrul tuturor temelor. Sigur, ar fi interesant de urmărit și de comparat într-un tabel toate lărgirile, diminuările și variațiile formulelor ritmice, dar acest lucru ni-l propunem într-un alt studiu. Referiri analitice la *Sinfonietă* se mai găsesc în lucrarea de diplomă *Momente de inspirație românească în creația lui Roman Vlad*, elaborată de Vasilica Stoiciu sub îndrumarea profesorului Viorel Munteanu, Universitatea de Arte «George Enescu », Iași, 1986 și în studiul *Un simbol al afinităților elective româno-italiene* al muzicologului dr. Vasile Tomescu, publicat în volumul *Introducere în opera lui Roman Vlad*, ediție coordonată și îngrijită de Viorel Munteanu, Fundația *Sfânta Apollonia*, Iași, 1994.



Scanned with OKEN Scanner

(minor) și *Modul 1 cu transpoziție limitată*, versiune despre care s-a mai vorbit în analiza temei de *Rondo*, permit crearea unor imagini vii, contrastante, fără ca muzica să piardă ceva din substanța românească. Fragmentele tematice apar deci și în această ultimă punte într-o învești mântare armonică și contrapunctică mereu nouă, care conferă travaliului tematic o certă varietate.

Prin *Vivace* se marchează revenirea temei principale în *Mi* (major) și *mi* (minor) în forma sa variată folosită la început, imediat după expunere dar în măsura de 4/4 și nu de 5/8. *Coda* este construită pe motivul *d* augmentat, diminuat, divizat și în alte variații ritmice.

Având în vedere că *Sinfonietta* este concepută, după cum menționa autorul, pe teme ce au la bază doar câteva motive generatoare, sperăm că prin analiza detaliată a tuturor elementelor de sintaxă muzicală am reușit să evidențiem măiestria lui Roman Vlad în mânuirea acestei tehnici componistice. Lucrarea reprezintă un moment de sinteză în gândirea modal - tonală a compozitorului, aducând, cum s-a mai spus, o contribuție originală în peisajul creației muzicale în *caracter popular românesc*, fapt recunoscut și răsplătit prin *Premiul de compoziție «George Enescu»* ce i-a fost decernat în anul 1943.

O viziune cu totul personală în tratarea folclorului românesc, de astă dată din perspectiva citatului, este adusă de Roman Vlad prin *Colindele Transilvane*. Elaborate mai întâi pentru orchestră și incluse în anul 1941 într-o *Suită de colinde din Transilvania*[45], aceste *Pastorali Transilvane* au și două versiuni corale, definitivate în 1957 și publicate în același an la Editura *Suvini – Zerboni*: una pentru cor de femei, prezentată în primă audiție la Bologna, în 1958, de *Gruppo Madrigalistico*, dirijor A. Zecchi și o versiune pentru cor mixt, interpretată în premieră în Japonia, la Tokyo, în anul 1961, de *Coro Madrigalistico*, dirijor A. Antonellini.

Colindele incluse în acest ciclu se disting, în primul rând, prin concepția nouă a autorului asupra polifoniei, cu adânci rădăcini în Renaștere dar infuzată de viziunea dodecafonică. Roman Vlad tratează aici tema folclorică sau *Colindul* ca pe o serie, eludând doar în aparență problematica verticalității; de aici la serialismul modal, atât de exploatat în muzica românească după anii 1958, nu mai este decât un pas. Personal, cred că această tehnică de tratare polifonică dispune de valențe artistice încă nebănuite, având în vedere mai ales libertatea absolută pe care o presupune viziunea postmodernă asupra artei, libertate ce conferă artistului posibilități nelimitate de exprimare. Sigur, ceea ce este mai important nu este răspunsul la întrebarea cât de nouă sau cât de veche este această tehnică, ci dacă prin mijloacele folosite se poate discuta despre autenticitatea unei opere. Și ceea ce descoperim în liniarismul lui Roman Vlad, în concepția sa despre polifonie și eterofonie, este atât respectul pentru nestemata folclorică, deci față de tradiție, cât și valorificarea specificului acesteia într-un fapt de artă autentică ce se înscrie, mai presus de stiluri și tendințe sau trimiteri, la modernism și avangardă.

Iată mai întâi colindul din Mureș Turda[46], notat de Béla Bartók (Ex. 23), punctul de

---

[45] Vezi Dicționarul *La Musica*, sub direcția lui Guido M. Gatti și sub îngrijirea lui Alberto Basso, *Unione tipografico – Editrice Torinese*, Utet, 1971, partea a II-a L-Z [Roman Vlad], p. 1436.

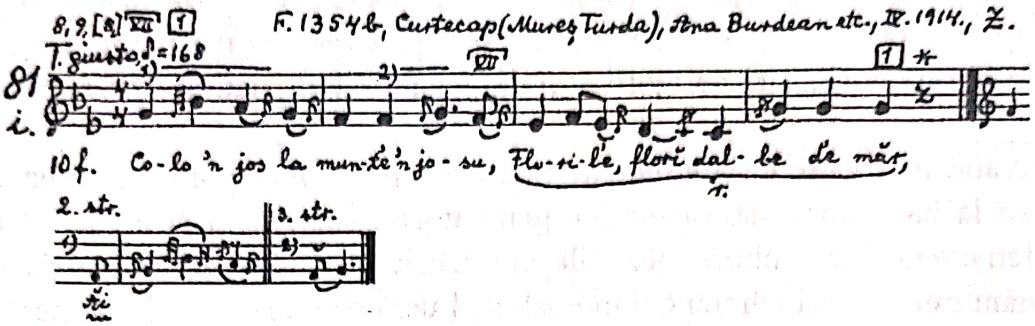
[46] Béla Bartók, *Ethnomusikologische* [...] *IV, Melodien der Rumänischen Colinde* [...], *op. cit.*,



Scanned with OKEN Scanner

plecare al lui Roman Vlad pentru a ajunge la o miniatură desăvârșită pe care aș putea să o compar cu o *Invenţiune* de J.S. Bach, din care nu se poate înlătura și nici adăuga o singură notă.

Exemplul 23




Din analiza pe care o vom întreprinde vom putea observa că practic Roman Vlad a completat colindul doar cu o pedală, în rest toate desfășurările liniare au la bază materialul originar.

În partitura lui Roman Vlad, colindul cules de B. Bartók apare la vocea de alto (Ex. 24, sistemul 5, ultima măsură și ultimul sistem) notat cu asterisc. Roman Vlad a diminuat doar valorile și a renunțat în unele cazuri la melisme sau le-a introdus ca valori reale în măsură.

În prima frază polifonică asistăm chiar din primele măsuri la un strălucit exemplu de bimodalism. Altistele, continuate de soprane, expun o melodie simplă, cantabilă în *ionic* pe *sol*, practic o linie extrasă din colindul originar, la care se adaugă reluarea variată a motivului de început (vezi măsurile 3-4) și lărgirea deosebit de expresivă a aceluiași motiv în măsura 5, înainte de semicadență. Tenorul prezintă augmentarea colindului în *eolic pe sol*, totul pe isonul de *sol* prelungit de bași care alternează și secunda descendentă, dorind, parcă, să schițeze o cadență.

Fraza a II-a (începând de la măsura 5, sistemul 3) se organizează într-un canon la unison și octavă în *ionic* pe *sol* ce are la bază un motiv recurent din colind (vezi recurența măsurii 5 de la tenor și recurența măsurilor 7-6 de la sopran). Cele mai frapante aspecte sunt aici deplasarea intrării motivului prin pauze, creându-se asimetrii (practic, putându-se vorbi de „măsuri cu valori adăugate", în 1941!), de folosirea imitației directe și recurente și a isoanelor duble. Toată fraza prezintă o nuanță de autentic arhaism și „armonii primare" reieșite din suprapunerile de cvinte, cvarte și octave perfecte, secunde mari, pauzele fiind folosite numai pentru a se marca imitațiile prin recurența motivului în discuție.

Ultima frază este o repriză variată a celei dintâi, în care intervine, cum s-a mai spus, colindul originar notat de B. Bartók, pe isoanele duble, iar ultimele 4 măsuri se constituie într-o mică *coda*.

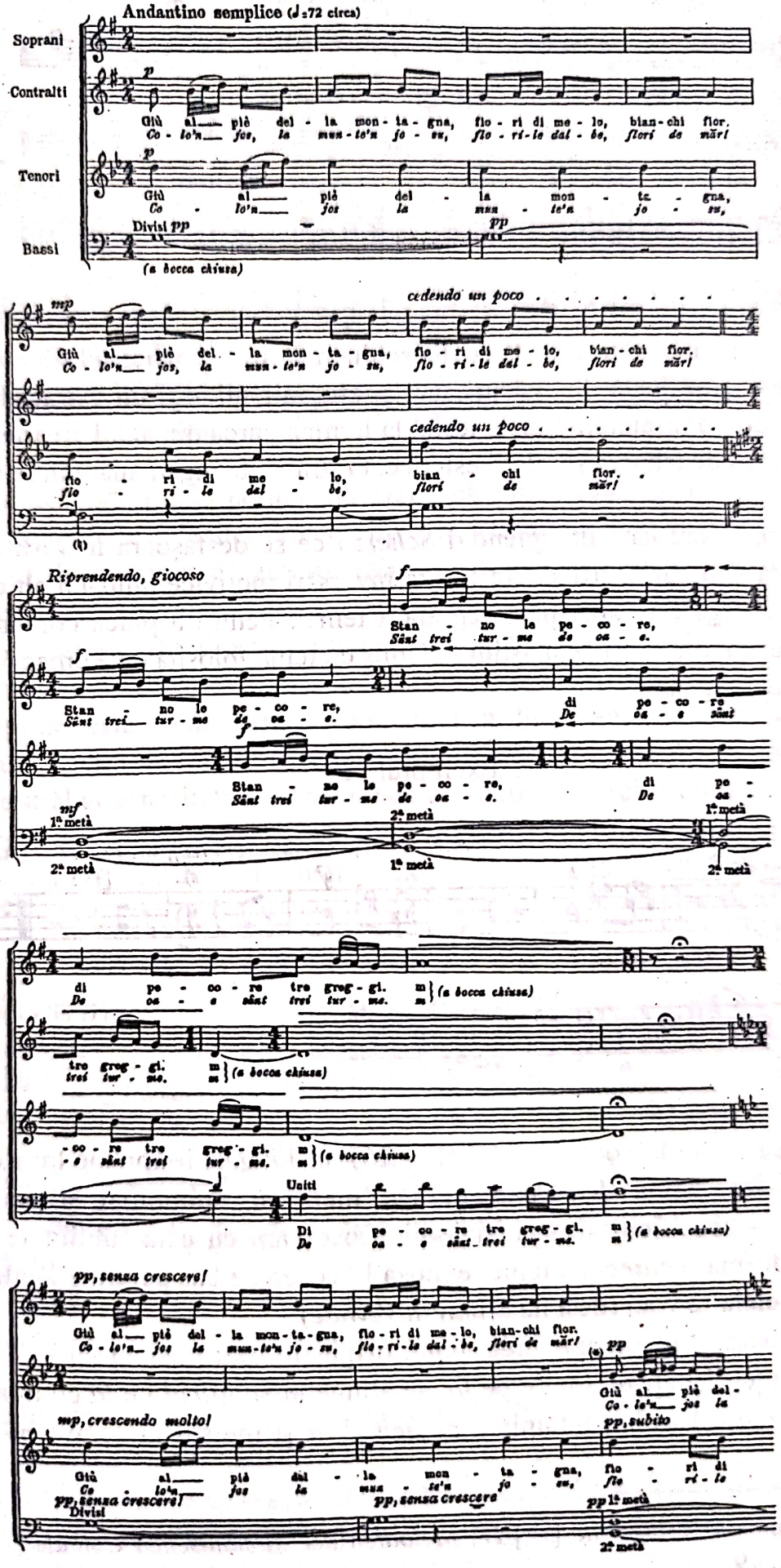
---

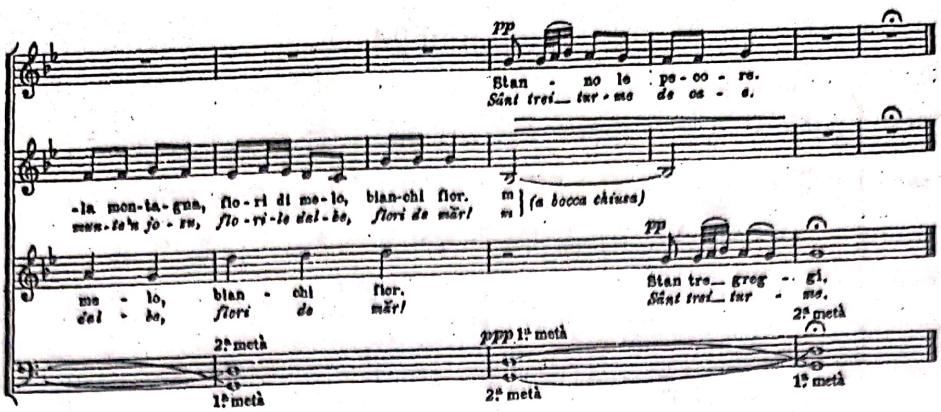
exemplul 81i, pp. 68 - 69.



Scanned with OKEN Scanner

# Exemplul 24

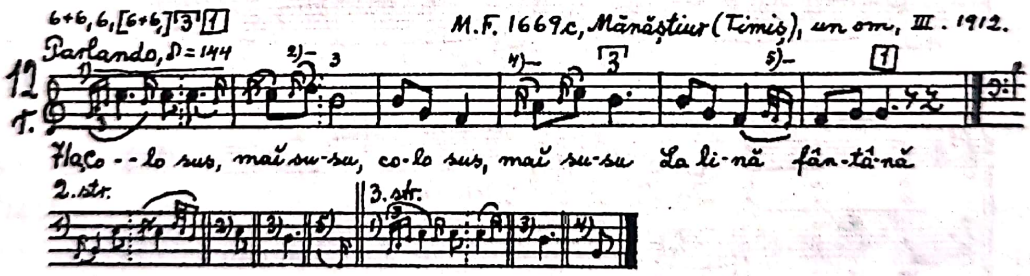

Andantino semplice (♩=72 circa)
Soprani
Contralti
Tenori
Bassi
Giù al piè del - la mon - ta - gna, flo - ri di me - lo, bian - chi flor.
Co - lo'n jos, la mun - te'n jo - su, flo - ri - le dal - be, florí de mări
Divisi pp
(a bocca chiusa)
cedendo un poco
Riprendendo, giocoso
Stan - no le pe - co - re,
Sânt trei tur - me de oa - e.
di pe - co - re
De oa - e sânt
tre greg - gi.
trei tur - me.
(a bocca chiusa)
Uniti
Di pe - co - re tre greg - gi.
De oa - e sânt trei tur - me.
pp, senza crescere!
mp, crescendo molto!
pp, subito
pp, senza crescere
1ª metà
2ª metà




O tehnică simplă, dar folosită cu deosebită măiestrie și mare subtilitate; o melodie foarte inspirată - stratificată de veacuri sau, poate, milenii – și un extraordinar simț al autenticului. Rodul, o miniatură unică, ieșită la lumină parcă din actul creației meșterului anonim, mai presus de tehnică și relații estetice. O strălucită îngemănare între modernitate și tradiție.

Piesa următoare este un splendid *Scherzo* ce se desfășoară în *Vivace*. Un scurt preludiu coral, în structura căruia sunt țesute inversări motivice dintr-un alt colind notat de Béla Bartók, pregătește apariția integrală a temei. Pentru a putea compara colindul cules de Béla Bartók din zona Mănăștiur – Timiș cu tema folosită de Roman Vlad, redăm mai întâi colindul originar.[47]

Exemplul 25




Expunerea temei la vocea de alto (Ex. 26), în *Vivace*, îi impune lui Roman Vlad să renunțe la orice formă de ornament sau melisme, subliniind și mai pregnant pentacordul lidic – specificul acestei melodii. Observăm cu câtă subtilitate renunță la unele sunete din forma recurentă a temei expusă la vocea de bas pentru a facilita întâlniri heterofonice cu celelalte voci (deși ne aflăm în *Vivace*).

În continuare, din suprapunerea temei originare transpusă în *mixodilic* pe *fa* cu inversarea recurenței, începând tot de pe *fa*, se atinge *mixodilicul* pe *fa* cu treapta a VI-a coborâtă, un mare efect având întâlnirea *re bemol-la* și mersul în octave *mi bemol-sol*

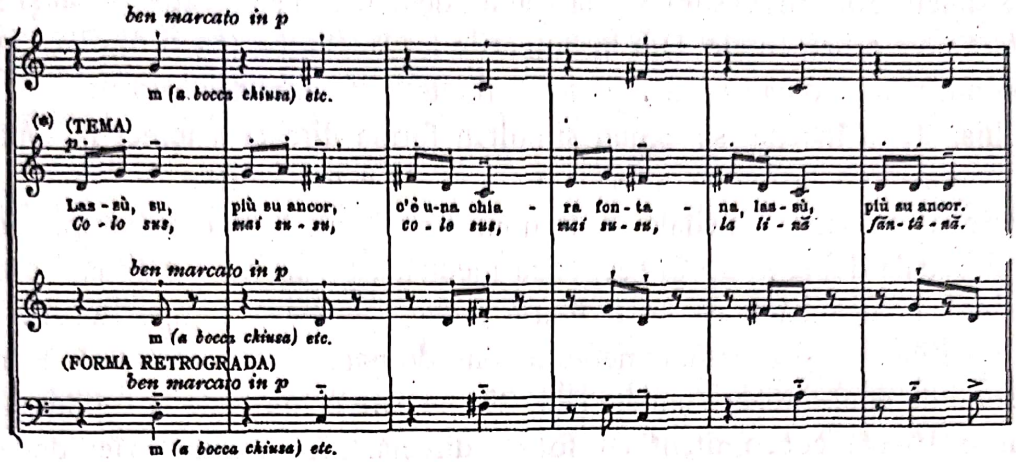
[47] Béla Bartók, *Ethnomusikologische* [...] *IV, Melodien der Rumänischen Colinde* [...], *op. cit.*, exemplul 12 r, pp. 8 - 9.



Scanned with OKEN Scanner

dintre cele două voci de tenor și bas care susțin discursul acestei variațiuni.

Exemplul 26

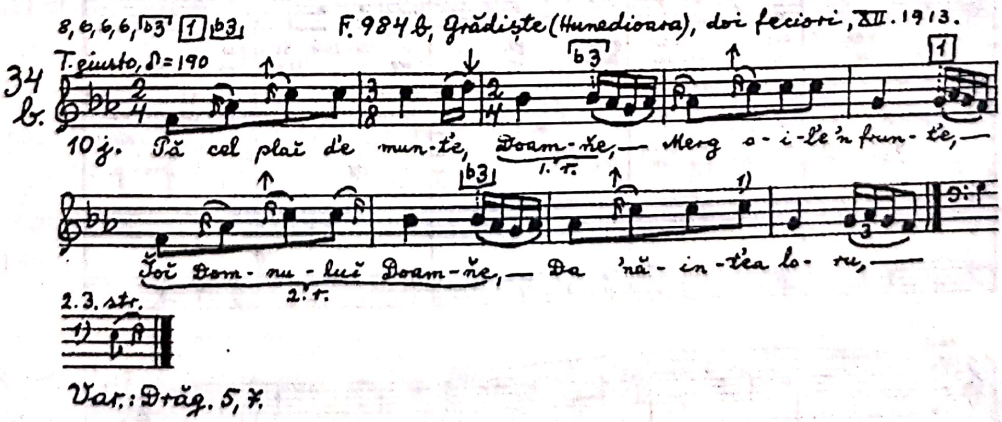



Fiind cel mai amplu colind din ciclu, nu vom indica până la sfârșit toate cele patru forme de imitație folosite: directă, inversă, recurentă și inversarea recurenței. Este important însă de observat că autorul folosește uneori, cu mare eficiență, dublajul în octave – pentru a nu supraîncărca structurile armonice și a rămâne chiar în ambiguitatea unor intervale, fără a fixa funcțiile modale -, dublarea și triplarea valorilor în lărgirile tematice, exploatând astfel desfășurările polimetrice etc.

„Repriza este mult variată, dovedind o luxuriantă imaginație polifonică a autorului, cu tot felul de inversări și întrepătrunderi de elemente tematice, urmate de o *Coda* în care străbat sonorități de *staccato* de un suculent și robust umor țărănesc."[48]

În cel de-al treilea colind al ciclului, Roman Vlad folosește o melodie culeasă tot de B. Bartók din zona Grădiște-Hunedoara.[49]

Exemplul 27




Înainte de a intra în câteva detalii de analiză să urmărim *Colindul* în varianta

[48] Doru Popovici, *Muzica corală românească, Editura muzicală*, București, 1966, p. 244.

[49] Béla Bartók, *Ethnomusikologische* [...] *IV, Melodien der Rumänischen Colinde* [...], *op. cit.*, exemplul 34b, p. 25.



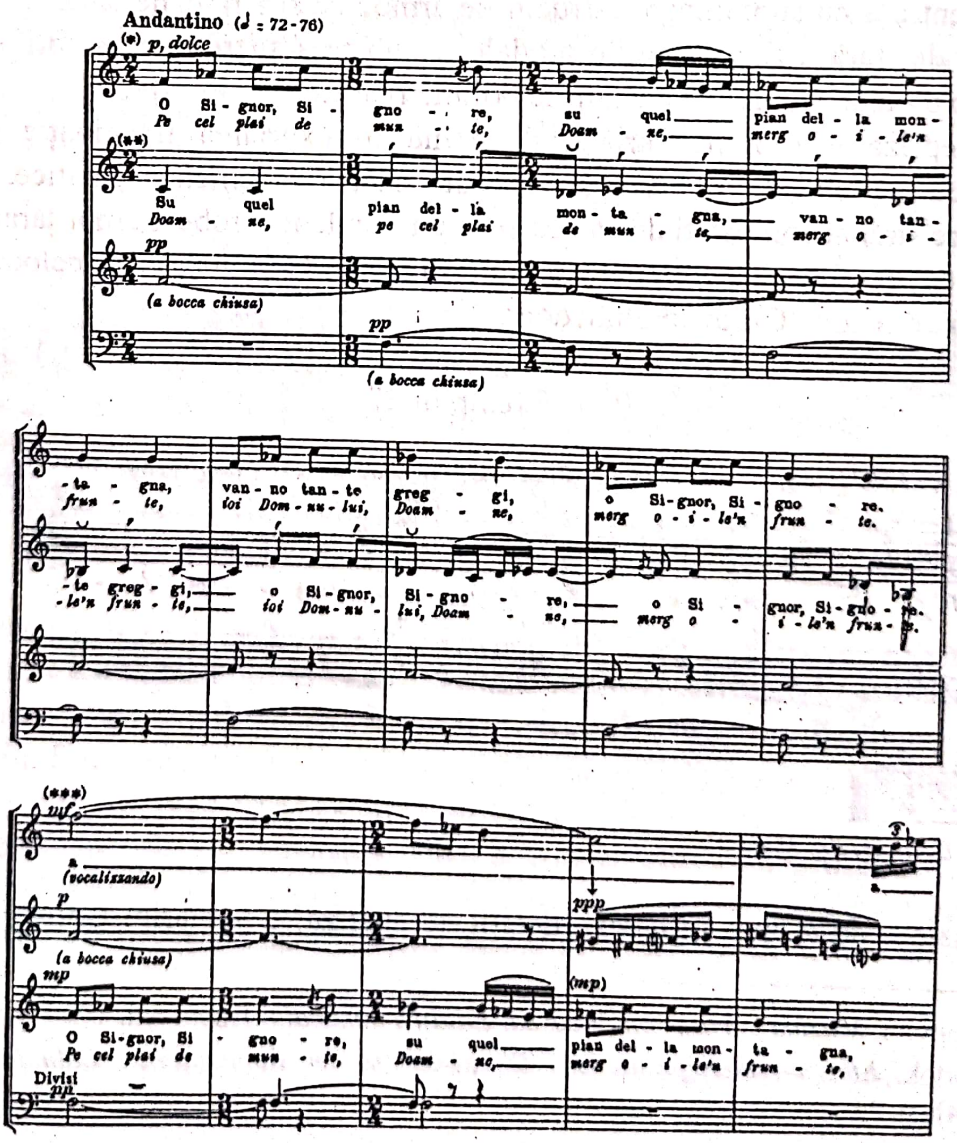
Scanned with OKEN Scanner

folosită de Roman Vlad, care apare la sopran (Ex. 28).

E lesne de observat renunțarea la ornamente, modificarea neînsemnată din măsura 2, compozitorul dând astfel mai mare importanță sunetului *re*, de asemenea oprirea pe sunetul *sol* - în măsura 5 și la sfârșit, deci atât în semicadență cât și în cadența finală -, fără note ornamentale. Din însemnările lui B. Bartók (ca și din Ex. 34a care nu apare reprodus aici), Roman Vlad și-a ales variantele cele mai des folosite.

Chiar de la început se expun simultan forma directă a temei la sopran și cea recurentă - transpusă la cvinta inferioară, la alto. În toată piesa se remarcă inspirata întrebuințare a tehnicii de pedală în armonizarea temei – pedala simplă în primele expuneri și pedala dublă *fa-do* în secțiunea mediană, pe *do* fiind o pedală ornamentată prin *re bemol* („vocalizând pe un *a* foarte închis", notează compozitorul). Din tema diatonică a colindului și a complementului său, de natură mai cromatică, Roman Vlad obține o serie de douăsprezece sunete (Ex. 29) pe care o folosește la sopran și alto (Ex. 28, măsurile 10-14) concomitent cu forma directă. „Recurența seriei dodecafonice, transpusă la secundă mică inferioară, rezultată din integrarea cromatică a temei diatonice", explică la subsol autorul, redând seria din Ex. 29.

Exemplul 28



Exemplul 29

S-a mai spus că în liniarismul pe care îl aplică în acest gen de scriitură, Roman Vlad este preocupat, totuși, de verticalitate, de aceea în secțiunea mediană a piesei, când forma recurentă a colindului este transpusă la secundă mare inferioară (de astă dată folosind majorul și nu minorul, cum impune modelul), compozitorul utilizează doar pedala dublă *fa - do*. Ornamentarea pedalei în optimi (*do - re bemol – do - re bemol*, la alto, în timp ce tenorul va prelungi *do* și invers, menținându-se această alternanță pe toată durata secțiunii mediane) presupune și schimbarea accentelor atunci când apare măsura de 3/8, fapt ce impune repetarea unui fragment în care să fie inclusă din nou această măsură, pentru a reveni la accentele originare ale melodiei. Și Roman Vlad face acest lucru repetând ultimele trei măsuri din forma recurentă și, mai mult, adaugă alte două măsuri pentru a realiza un *rallentando* și pregătirea reprizei, secțiune în care, față de prima frază, se inversează doar vocile de femei cu cele bărbătești. Este de mare efect această viziune modală în care se întâlnesc reminiscențe ale tonalului, preluată din tehnica bartókiană aplicată de Roman Vlad, cum s-a constatat, și în *Sinfoniettă*. Am mai amintit în acest capitol de rolul hotărâtor al unor compozitori precum B. Bartók, G. Enescu, I. Stravinski în acreditarea ideii că folosirea materialului folcloric ca materie primă în creația cultă ar constitui una din garanțiile artei moderne autentice. B. Bartók însuși declara în 1921: „Studiul muzicii țărănești a avut o importanță hotărâtoare pentru mine, deoarece mi-a dat posibilitatea să scap de sistemele de tonalități minore și majore, care până atunci stăpâneau muzica în mod absolut. […] s-a dovedit că vechile game (adică modurile, n. n.), ce nu-și mai găsesc întrebuințarea în muzica noastră cultă, nu au pierdut nimic din viabilitatea lor. Noua lor aplicare a făcut posibile combinații de tip nou. Folosirea în acest fel a gamei diatonice a dus la eliberarea de sub rigiditatea gamei majore-minore, consecința finală a acestui fapt fiind că azi fiecare sunet al sistemului cromatic de douăsprezece trepte poate fi aplicat liber și nestingherit."[50] Iar în 1931: „…muzica țărănească […] este simplă până la primitivitate dar niciodată banală. Nici nu ne putem închipui un punct de plecare mai potrivit pentru o renaștere muzicală."[51] Și *Colindele Transilvane* de Roman Vlad, unice într-un fel în acel timp, prin tehnica folosită, se înscriu în această idee de modernitate și tradiție.

Ultima piesă din ciclul *Colinde Transilvane*, unde variația ritmică atinge paroxismul, este deosebit de dinamică și are la bază o melodie culeasă de Béla Bartók din zona Libănieșd-Mureș, Turda[52], (Ex. 30).

---

[50] Béla Bartók, *Sebstbiographie*, în *Musikblätter des Anbruch*, Viena, 1921, n. 5, pp. 87-90.

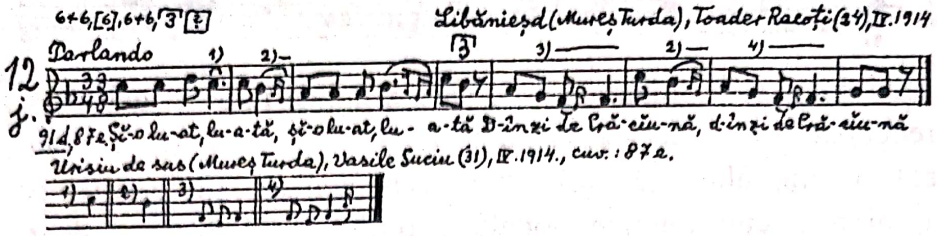
[51] Béla Bartók, *Influența muzicii țărănești asupra muzicii culte contemporane*, în *Ujidök* (Budapesta?), 1931, (apud Bartók Béla, *Însemnări asupra cântecului popular*, cu o *Prefață la ediția românească a scrierilor teoretice alese ale lui Béla Bartók* de Zeno Vancea, București, f. a., p. 54); vezi Clemansa Firca, *Modernitate și avangardă în muzica românească a anilor 1920-1940*, în *București anii 1920-1940*, *op. cit.*, p. 57.

[52] Béla Bartók, *Ethnomusikologische* […] IV, *Melodien der Rumänischen Colinde* […], *op. cit.*, exemplul 12j, p. 7.



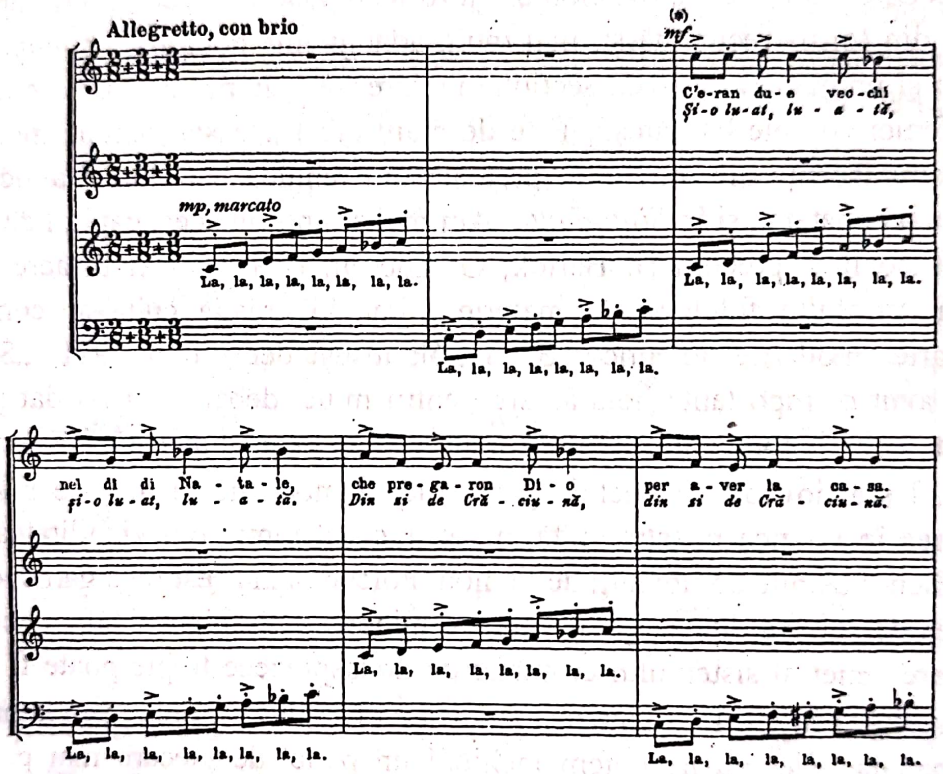
Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 30




O introducere laconică de două măsuri care fixează modul *mixolidic* pe *do* precede apariția la sopran a temei, notată de B. Bartók (Ex. 31). Comparând exemplele 30 cu 31 putem stabili spre care variante specificate de B. Bartók s-a îndreptat Roman Vlad.

Exemplul 31




Este interesant de observat că în variațiunile acestei piese Roman Vlad folosește frecvent divizarea temei, expuneri în oglindă - raportate la diferite axe de simetrie, suprapunerea introducerii cu două și trei forme de imitație ale temei, discursul muzical producând o creștere a intensităților sonore ce atinge culminația cu o puternică forță expresivă în secțiunea mediană.

Revenirea climatului inițial în *Leggero* prin suprapunerea formei originare cu inversarea recurenței (ce aduce o variație modală în *fa ionic*, renunțându-se la *mi bemol* și *la bemol*) și cu mersul scalar din introducere încadrat doar într-o sextă, imprimă un ușor contrast, piesa încheindu-se cu o viguroasă *coda*.

Colindele lui Roman Vlad se bucură de o largă popularitate în Italia, și nu numai, iar celebra formație *Madrigal*, dirijată de Marin Constantin, le-a interpretat de nenumărate ori în România și în lume.



Scanned with OKEN Scanner

## 2. Dincolo de dodecafonie

Prezentând *Colindele Transilvane* în *Muzica corală românească*, Doru Popovici consideră că acest ciclu „reprezintă o deosebit de valoroasă creație apărută în muzica corală românească, o izbutită îmbinare a melosului de colind – ce conține un specific modal și o bogată variație ritmică - cu tehnica polifoniei Renașterii italiene, precum și cu unele elemente ale tehnicii dodecafonice, fapt ce poate fi considerat atrăgător și aparte prin reușita totală, de un înalt nivel artistic."[53]

Sigur, dacă avem în vedere anul 1957, când au fost tipărite *Colindele Transilvane* (și nu putem ști în cât timp după publicare au putut fi și cunoscute de muzicienii români), opiniile lui Doru Popovici sunt în concordanță cu realizările muzicii românești din acea perioadă. Amintim că Anatol Vieru, Doru Popovici, Adrian Rațiu au fost compozitorii români care au folosit tehnica dodecafonică în anii 1957-1958, o lucrare de proporții plăsmuită în spirit dodecafonic fiind *Concertul pentru flaut și orchestră* de Anatol Vieru, în anul 1958. Dar exact în aceeași perioadă Roman Vlad considera însă dodecafonia un ciclu complet încheiat și din această cauză o și trata într-o carte anume, o reevalua în *Istoria dodecafoniei*, apărută în 1958.[54] După analiza *Sinfoniettei* ne-am putut convinge că Roman Vlad poseda încă din 1941 o viziune modală originală, complexă și integratoare, iar ieșirile din tonalitate s-au dovedit a fi, încă de la *Poemele luminii* (1939) și *Bocet* (1941), înrâurite de arta lui Alban Berg. Iată de ce putem spune că atunci când scria *Suita de colinde din Transilvania* pentru orchestră (în 1941), compozitorul își prefigura deja, într-un anume fel, tehnica sa serial-modală, tehnică ce va face glorie mai târziu și în muzica românească, iar în 1942 în *Cantata I* pentru cor mixt și orchestră pe versuri de Lucian Blaga va folosi pentru prima dată seriile dodecafonice. *Studi dodecafonici,* scrise în 1943, reprezintă prima lucrare în întregime dodecafonică, atât pentru Roman Vlad cât și pentru muzica modernă din Italia, unde își desfășura activitatea în calitate de compozitor de origine română. Spirit inventiv (a urmat și cursurile *Universității tehnice* din Roma), pianist concertist, avid de muzică nouă, Roman Vlad, vegheat încă de pe atunci de Alfredo Casella, susținut și încurajat de Goffredo Petrassi, trăia la Roma pe un alt plan asimilarea cuceririlor muzicii moderne europene, decât o puteau face muzicienii din țară. A fost desigur o șansă a tânărului compozitor, interpret și muzicolog, atât de dotat, de a trăi în inima Europei și de a fi în pas cu avangarda muzicală. Era firesc deci ca această influență să străbată și creația sa. Alta era situația muzicienilor din țară, dispunând

---

[53] Doru Popovici, *Muzica corală românească*, *Editura muzicală*, București, 1966, p. 243. Alte referiri analitice la *Colindele Transilvane* de Roman Vlad se găsesc în lucrările citate la nota 44.

[54] Traducerea în limba română a *Istoriei dodecafoniei* de Roman Vlad (pe care am realizat–o împreună cu Irina Passa – sora compozitorului) a fost publicată de Editura *Național* din București în anul 1998. În această ediție am extins cercetarea fenomenului și asupra muzicii românești, adăugând capitolul *Întâlnirea compozitorilor români cu dodecafonia*, autoanalizele compozitorilor Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Doru Popovici și Adrian Rațiu referitoare la primele lucrări dodecafonice apărute în creația românească de după anii 1950, precum și exegeza lui Ștefan Niculescu, *Un nou «spirit al timpului» în muzică.*



Scanned with OKEN Scanner

de surse documentare mult mai restrânse, dar chiar în acest context talentele au învins și muzica românească și-a putut cuceri locul meritat în muzica europeană.

În eseul *În loc de postfață*, din volumul *Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu*, al treilea din ciclul *Quo vadis musica* ? de Ovidiu Varga, compozitorul Aurel Stroe fixează foarte clar, din punct de vedere istoric, începuturile muzicii dodecafonice în România: „[...] o mare parte din compozitorii noștri de frunte de azi au folosit în compozițiile lor, parțial sau integral, organizarea serială.

Este interesant de observat cum impactul școlii lui A. Schönberg asupra muzicienilor noștri s-a produs aproape în același timp cu descoperirea muzicii post-weberniene a unor P. Boulez, L. Nono sau K. Stockhausen, aflați pe atunci în prima parte a drumului lor. Astfel, în mod direct sau indirect – și pot să o spun ca martor al momentului – sentimentul descătușării pe care acest mod de a gândi muzica ni-l dădea, împletindu-se cu siguranța de a fi descoperit o nouă dimensiune artei sunetelor, a constituit un catalizator pentru mulți dintre noi.

Dar nu a fost - din fericire – o influență în sens obișnuit, ci o invitație la sporirea creativității lor, la a defrișa terenuri noi, în cele din urmă la *a ne descoperi*. Fără să uităm de precursorii de dinaintea celui de-al doilea război mondial ca transilvăneanul Norbert von Hannenheim și, parțial, Constantin Silvestri și Zeno Vancea care au asimilat, fiecare în felul său, experiența (de obicei din faza preserială) celor trei vienezi, compozitorii de la noi, angajați pe această cale, au rămas, prin această latură a creației lor, oarecum izolați. În schimb, la sfârșitul anilor '50 și la începutul decadei următoare, interesul față de această muzică s-a manifestat simultan la nivelul mai multor generații. Acest sentiment al izolării ne era străin.

De la Ludovic Feldman la Pascal Bentoiu, de la Ștefan Niculescu la Octavian Nemescu, de la Anatol Vieru la Cornel Țăranu sau Mircea Istrate, toți au trecut, pentru un timp mai lung sau mai scurt, prin grădinile sonore ale celor trei compozitori vienezi."[55]

Desigur, este inutil să mai arătăm astăzi importanța pe care opera componistică și muzicologică a școlii vieneze (A. Schönberg, A. Berg, A. Webern) a avut-o în evoluția muzicii ca limbaj în secolul XX. „Chiar dacă acum influența lor directă ne apare ca fiind parțial atenuată, nu este mai puțin adevărat că orice compozitor actual include undeva în adâncul operei sale ceva din gândirea muzicală a celor trei vienezi, fie și numai sub forma unei violente negații a modului lor de a privi muzica. Acest tip de reacție vine dintr-o nevoie de compensație ușor de înțeles. Orice s-ar spune – lucru pe care P. Boulez îl observase de mult – pentru un timp muzica a mers pe drumurile deschise de ei, fapt care a lăsat, indiscutabil, urme, și aceste urme au fost pozitive: altitudinea de la care privim lumea prin muzică a mai crescut cu un etaj."[56]

Pentru Roman Vlad însă, renumit comentator al școlii vieneze și înrâurit într-o anume perioadă de paradigmele dodecafoniei, dar numai ca stimulente ale creativității, și nu ca dogme, raportarea creației sale la tot ceea ce-i putea dezvălui opera celor trei mari

---

[55] Aurel Stroe, *În loc de postfață*, în ciclul *Quo vadis musica?- Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu* de Ovidiu Varga, *Editura muzicală*, București, 1983, pp. 440-441.
[56] *Idem*, p. 439.



Scanned with OKEN Scanner

„*A*" – Arnold Schönberg, Alban Berg și Anton Webern – este cu totul specială, și va trebui neapărat comentată în cercetarea noastră.

„Sunt într-o situație care ar putea părea paradoxală - afirmă Roman Vlad în 1969 – dar care seamănă cu aceea de contestare. Massimo Mila, într-un articol din *Espresso* mi-a atribuit meritul, sau vina, de a-i fi învățat pe toți să înțeleagă dodecafonia. Nu mi se pare tocmai adevărat, deși nu pot nega că timp de 15 ani am fost în Italia, împreună cu L. Dallapiccola, singurul care am acceptat dodecafonia. La prima noastră întâlnire, L. Dallapiccola mi-a spus: «veți fi reprezentantul lui A. Webern în Italia». Venind din Europa Centrală am avut într-adevăr acest bagaj cultural pe care l-am difuzat. Dacă a fost un fapt pozitiv sau negativ, depinde de punctul de vedere din care se pune problema: de avangardă sau dintr-un punct de vedere conservator. Eu am spus întotdeauna că personal nu am aderat niciodată în întregime la dodecafonie. Am scris chiar câteva articole în care am subliniat înseși afirmațiile lui A. Schönberg: «nu sunt un compozitor dodecafonic; a spune despre un compozitor că este dodecafonic ar fi absurd, deoarece nu trebuie să existe scheme»[57]; „[…] un artist nu trebuie să caute frumusețea, originalitatea, ușurința, trebuie să caute un adevăr, să scrie numai ce este adevărat pentru el. Problema asta e pentru mine una dintre problemele centrale ale compoziției, ale activității artistice în general."[58]

Roman Vlad a aplicat dodecafonia plecând de la o bază consolidată prin care imaginația sa să poată clădi liber. De fapt, ideea nu este cu totul nouă. Întreaga istorie a muzicii ne convinge că multe idei mari dispar pentru un timp ca să apară în forme mereu reînnoite. Ne amintim de A. Schönberg cu câtă convingere susținea intenția reintegrării unor figuri diatonice în spațiul celor douăsprezece sunete, în ideea recuperării unor elemente tonale (spațiul celor douăsprezece sunete nu-l exclude în mod necesar pe cel de șapte sunete).

Este bine cunoscut că termenii *serial* și *dodecafonic* nu coincid neapărat. Se poate întrebuința ca *serie* orice ansamblu de sunete care se succed chiar și la intervale diatonice, cu condiția să nu fie variate. În cazul în care o astfel de *serie* cuprinde toate cele douăsprezece sunete ale sistemului temperat, atunci ea primește denumirea de *serie dodecafonică*. Așa cum o serie poate să nu fie dodecafonică, tot așa, dimpotrivă, spațiul dodecafonic poate fi structurat într-o manieră care să nu fie serială, precum se întâmplă de fapt în primele compoziții atonale, dar și în multe lucrări din ultima perioadă de creație a lui A. Schönberg. „Cele *Cinci canoane* op. 16 pentru voce și două clarinete de A. Webern sunt seriale, dar nu dodecafonice; *Oda către Napoleon* de A. Schönberg este dodecafonică, dar nu serială."[59]

Și la A. Berg se găsesc trăsături care pot fi luate drept seriale dar nu dodecafonice, ca de exemplu acele momente în care se folosește numai de tronsoane seriale care nu cuprind cele douăsprezece sunete, dar sunt mânuite după procedee mai

---

[57] Nora Cervi, *Contestația muzicianului Roman Vlad*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad*, *op. cit.*, pp.42-43.

[58] Viorel Munteanu, *Convorbiri cu Roman Vlad*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad*, *op. cit.*, p. 30.

[59] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, *op.cit.*, nota 43, p. 349.



Scanned with OKEN Scanner

riguroase. Alteori A. Berg rupe complet țesătura dodecafonică, introducând ca citate sau ca elemente tematice fragmente tonale. De aceea s-a vorbit în cadrul dodecafoniei de „*tonalizarea*" și „*modalismul*" seriei.

Tot la A. Berg se întâmplă să se repete uneori un sunet, deși aceasta contravine unei norme fundamentale a economiei dodecafonice, potrivit căreia nici un sunet nu poate fi repetat înainte de a fi emise toate celelalte. Se știe că repetările tolerate de teoria dodecafonică țin numai de criteriul apartenenței la grupul ornamentelor sub formă de triluri și tremolo-uri.

Referindu-se la tehnica lui Alban Berg, Roman Vlad scrie în *Storia della dodecafonia:* „[...] A. Berg nu a sacrificat niciodată sensibilitatea sa și nevoia sa de exprimare expresivă unor reguli gramaticale abstracte. Pentru el tehnica era întotdeauna un mijloc și niciodată scop. Dar libertatea aceasta poate fi considerată ca un criteriu de validare al legilor dodecafonice. Întrucât, mai exact în domeniul artei, o lege în formularea ei schematică are numai valoare didactică. Pentru a fi fructificată pe plan estetic ea nu poate fi aplicată în mod rigid. Numai asimilând-o în toată rigoarea și neignorând-o, artistul își poate pregăti și cuceri libertatea sa de creație. În marile capodopere ale trecutului litera legilor scolastice dintr-un anumit punct (aproape întotdeauna) a fost adesea depășită. Astfel și despre lucrări valoroase compuse în noul stil serial-dodecafonic se poate spune că au fost scrise atât *în favoarea* sistemului, cât și *contra* lui."[60]

În schimb, Anton Webern duce tehnica serială dincolo de orice limită. Să luăm ca exemplu cea de a doua mișcare a *Simfoniei* lui A. Webern, o *Temă cu variațiuni,* scrisă într-o formă riguros canonică. „Virtuozitatea componistică îi permite lui A. Webern să ducă rafinamentul și diferențierea de scriitură la un punct maxim. La acel punct unde toate valorile se răstoarnă. Cea mai mare varietate ritmică se stinge în imobilitate; asimetria extremă devine simetrie nediferențiată. Într-adevăr *Tema* este construită astfel ca secțiunea a doua să fie mișcarea retrogradă transpusă a primei secțiuni și, în consecință, tema rămâne aceeași dacă este citită de la început la sfârșit sau de la sfârșit la început, drept pentru care aceste extreme sunt identice. Prima *Variațiune* prezintă o reversibilitate și mai mare. Este vorba de un dublu canon prin mișcare contrară ale cărui voci de la jumătate fac cale întoarsă: dacă canonul se citește de la sfârșit spre început și cu pagina răsturnată (punând cheile corespunzătoare) se obține canonul în forma sa originară. În acest fel, extrema polifonie se echivalează cu amorfia. Toată abundența foarte subtilă a elaborărilor melodice și armonice duce în ultimă analiză la următorul efect: să izoleze sunetul singular, să restituie acestui sunet puritatea sa primitivă, nealterată. A. Schönberg a spus, odată, în legătură cu o lucrare de A. Webern că acea muzică este ca un roman exprimat printr-un singur suspin. Dar și acest suspin, această extremă concentrare a sunetului, pare să tindă irezistibil la tăcere, pare să fie supus atracției implacabile, între cosmos și haos. Patosul ei se regăsește în sensul unei singurătăți fără margini, al neputinței omului predestinat pierzaniei, într-o lume a cărei adevărată semnificație și a cărei esență îi scapă perpetuu, într-o lume înstrăinată a cărei

[60] *Idem*, pp. 57-58.



Scanned with OKEN Scanner

imagine nu mai poate regăsi nici un motiv al vieții afective și al sensibilității umane."[61]

Reflexiile celei de a doua școli vieneze s-au făcut simțite atât în creația muzicală a timpului cât și în cea a contemporaneității. S-a remarcat deseori că în triada vieneză A. Schönberg reprezintă centrul, A. Webern, după cum s-a văzut, este mereu atras spre soluțiile cele mai radicale, iar A. Berg se consacră unui mod de stabilire a legăturii cu trecutul. La A. Webern s-au găsit calități stilistice generatoare de noi drumuri – serialismul integral. Cât privește idealul estetic al lui A. Berg, se pare că acesta ar răspunde chiar de la început căutărilor lui Roman Vlad, deși nu o dată autorul *Istoriei dodecafoniei* și-a exprimat poate mai mult apropierea față de A. Schönberg. Și dacă vom medita mai mult, vom observa că A. Schönberg din ultima perioadă de creație a însemnat foarte mult pentru Roman Vlad. De aceea tânărul compozitor a fost influențat de unele stileme întâlnite la A. Schönberg și de acele procedee dodecafonice neriguroase de tip A. Berg, care în concepția sa sunt însă simple mijloace de compoziție, pasibile de modificări, inovații și depășiri neîncetate.

Ne vom opri la prima creație de amploare în care compozitorul a folosit pentru prima dată, în părțile ei esențiale, tehnica dodecafonică, și anume *Cantata I.* Deși a rămas până astăzi inedită, mai ales pentru muzica românească, aș spune că această lucrare, scrisă de Roman Vlad între anii 1940-1942, reprezintă pentru noi unul dintre actele cele mai îndrăznețe în ceea ce privește abordarea și mânuirea unui limbaj muzical modern, de esență europeană. Impresionanta tehnică de compoziție dovedită de autor în toate momentele lucrării susține afirmațiile noastre, Roman Vlad nefiind un „consumator de formule", ci un deschizător de drumuri.

## 2.1. Lucrările lui Roman Vlad compuse între anii 1942 – 1957

Ca și alte creații ale lui Roman Vlad - liedurile *Poemele luminii*, *Bocetul* pentru pian, *Sinfonietta* -, *Cantata I* pentru cor mixt și orchestră a fost inspirată de universul poetic și filosofic al operei lui Lucian Blaga. Când comentam *Poemele luminii* deslușeam deschiderile spirituale ale tânărului compozitor către lumea poetului - filosof, iar *Sinfonietta* își găsea obârșia, după expresia autorului, într-un „ideal «spațiu mioritic»."[62] Se știe că, după opinia lui Lucian Blaga, noi purtăm în inconștientul nostru anume orizonturi care tind atât de mult să se exprime, încât se exprimă și cu mijloace ce par cu totul improprii scopului. Virtuțile expresive ale muzicii se dovedesc a fi un exemplu izbitor prin acest fapt. „Există o vie matrice stilistică, în lumina căreia românismul ne apare ca un ansamblu, conturat din latențe și realizări (scria Lucian Blaga în eseul *Spațiul mioritic*, în anul 1936, n.n.). Nimic nu ne prilejuiește, ca această matrice stilistică, posibilitatea de a vedea în românism un complex susceptibil de a fi cuprins într-o imagine ideal sporită. Ne-am făurit despre acest românism spiritual, dincolo de faptele și de jocul de ape al folclorului și al istoriei, o viziune menită poate unui destin pragmatic. E

---

[61] *Idem*, pp. 69-70.

[62] Roman Vlad, *Sinfonietta concertantă*, în *Programul de sală al Filarmonicii «George Enescu»* *op. cit.*, p. 8.



Scanned with OKEN Scanner

viziunea unui cristal viu, a unui complex de potențe creatoare."[63]

„Lucian Blaga a avut o mare importanță pentru gândirea mea, pentru cultivarea sensibilității mele."[64] „Mă recunosc în problematica spirituală pe care o exprimă versurile lui Lucian Blaga"[65], mărturisește Roman Vlad referitor la prima sa *Cantată* care are ca suport poetic poemul *Ioan se sfâșie în pustie*. Pentru *Poemele luminii* remarcam ca elemente constitutive esențiale viziunea metafizică și sentimentul misterului cosmic, melancolia și vocația creației. În multe poeme lirismul lui Lucian Blaga este comunicat mai ales indirect, proiectat în viziuni sumbre, în imagini și simboluri ale căderii și stingerii. Alteori însă tristețea, spaima, dezolarea sunt exprimate direct, în lamentații prelungi, al căror leitmotiv este izolarea de absolutul cosmic, de cer, de divin. Prin *Ioan se sfâșie în pustie*, în universul poeziei lui Lucian Blaga reapare pustiul, spațiul simbolic al secătuirii vieții. De sub transfigurarea biblică auzim aceeași lamentație, același strigăt patetic al însingurării: «*Unde ești, Elohim?*».

Redăm aici poemul lui Lucian Blaga divizat de compozitor în cele trei părți ale cantatei - *Ricercare (Introduzione* e *Fugato*), *Passacaglia* și *Fuga* care se execută fără întrerupere. **1. Ricercare**: «*Unde ești, Elohim?/ Lumea din mâinile tale-a zburat/ ca porumbul lui Noe./ Tu poate și astăzi o mai aștepți. Unde ești, Elohim?*»/ **2. Passacaglia**: «*Umblăm turburați și fără de voie,/ printre stihiile nopții te iscodim,/ sărutăm în pulbere steaua de subt călcâie/ și-ntrebăm de tine - Elohim!*». **3. Fuga**: «*Vântul fără de somn îl oprim/ și te-ncercăm cu nările, / Elohim!/ Animale străine prin spații oprim/ și le-ntrebăm de tine, Elohim!/ Până în cele din urmă margini privim,/ noi sfinții, noi apele,/ noi tâlharii, noi pietrele,/ drumul întoarcerii nu-l mai știm,/ Elohim, Elohim!*».[66]

Aș spune că prin această lucrare Roman Vlad dovedește, precum Lucian Blaga însuși în versurile amintite, o înclinație temperamentală spre expresionism, spre redarea cu o certă intensitate a stărilor sale sufletești. Vâna sa romantică și dramatică este chiar predominantă, cu toate că trebuie să vorbim de constelații dodecafonice, tonalitate lărgită, de polifonia liniară în care vocile se impun după propriul impuls, fără a ține prea mult seama de rezultatul armonic vertical. Melodia este mult mai concentrată ca în lucrările analizate până acum, aspectele cromatice și interferările armonice merg mână în mână, condiționându-se reciproc. Varietatea și bogăția muzicii este, în ultimă instanță, consecința acestor fenomene. Seriile dodecafonice țin locul temelor clasice, dar aduc o concentrare a discursului, uneori o organizare foarte severă în cadrul formelor de *Ricercare*, *Passacaglia*, *Fuga*. Gândirea sa preponderent polifonică are în obiectiv, poate, mai ales unitatea discursului muzical, dar compozitorul nu pierde din vedere și celelalte categorii sintactice – *monodia, omofonia, heterofonia* – care străbat printr-o scriitură deosebit de eficientă în momentele importante ale discursului: culminații, dezvoltări,

---

[63] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, *Spațiul mioritic*, Humanitas, București, 1994, p. 215.

[64] Vasile Vasile, *Confesiuni – Muzicianul Roman Vlad*, interviu publicat în revista *Ateneu*, serie nouă, anul 23, n. 10 (203), Bacău, octombrie 1986, p. 15.

[65] Roman Vlad, *Scrisoare* (datată 14. 02. 1997) transmisă lui Viorel Munteanu, alături de partitura *Cantatei I* pentru cor mixt și orchestră.

[66] Lucian Blaga, *Opere I*, *Poezii antume*, Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, Editura *Minerva*, București, 1982, p. 144.



Scanned with OKEN Scanner

episoade, reprize ascunse etc. Contopirea dintre mai multe tipuri de scriitură sau sintaxe muzicale este frecvent întâlnită pe parcursul lucrării, deşi ne aflăm în cadrul unor forme polifonice. Implicarea complexă a cromatismului în textura muzicală se face simțită nu numai prin seriile dodecafonice (unde se folosesc, firesc, cele douăsprezece sunete) sau prin structurile tematice, ci și prin formulările parțial cromatice care prin imitație întregesc totalul cromatic. Este un gen de scriitură cu totul caracteristică celei de a doua jumătăți a secolului nostru, pe care Roman Vlad o anticipă printre primii, dacă nu chiar primul, cel puțin în muzica românească a anilor 1940-1942. Ideea complementarității total cromatice va reveni de acum înainte în majoritatea lucrărilor lui Roman Vlad, deoarece începând cu această *Cantată* metoda dodecafonică va fi în întregime adaptată intențiilor sale expresive și imaginative. Această compoziție „[...] este o lucrare de tinerețe, dar țin mult la ea" – se destăinuie compozitorul; „mă recunosc în problematica spirituală pe care o exprimă versurile lui Lucian Blaga și – sper - sunetele mele. Compoziția este inedită, ca și celelalte lucrări ale mele legate de România prin texte [...] sau prin caracterul tematic [...]. N-am vrut să le public în Italia, Austria sau Anglia (unde s-au tipărit compozițiile mele), gândindu-mă că poate ar fi fost logic să apară în România...Dar nimeni nu mi-a cerut până acum să le editeze...*Cantata* a avut o singură execuție: în august (sau septembrie 1967), sub conducerea mea, la Cittadella di Assisi."[67]

Partea I, în formă de *Ricercare,* are la bază trei idei muzicale expuse în *Introducere* (exemplul 32 - armonia corului și prima serie de douăsprezece sunete la cele două piane - și exemplul 34 - cea de a doua serie expusă în mișcare directă și recurentă). Autorul folosește o bogată paletă timbrală în componența căreia, pe lângă cor, sunt incluse: instrumentele de suflat din lemn - două flaute, două oboaie, două clarinete și clarinetul bas, două fagoturi și contrafagotul -, alămurile - cornii, trompetele, tromboanele și tuba -, o variată percuție, două piane și cvintetul de coarde.

Lucrarea se deschide în *Andante* cu o aclamație a corului (în *ff*) pe primul vers: «*Unde ești, Elohim ?*» (corul este dublat de corni și trompete).

Chiar de la început se impune sunetul *mi*, care ține locul unei tonici, atât în întrebarea corului, în debutul primei *serii* de douăsprezece sunete de la cele două piane (măsura 2), cât și în cadența din măsura 3 (*fa bemol - do bemol - fa bemol - si bemol*) de la coardele grave și corni (Ex.32). Următoarea măsură confirmă acest aspect prin reluarea *seriei* la piane, concomitent cu acordul de cvarte (*fa bemol - si bemol - mi bemol*) susținut de trompete într-o nouă formulă ritmică. Pe parcursul *Ricercarului* sunetul *mi* se va impune ca tonică și prin relații armonice tonale și modale. Structurile armonice de trei și patru sunete bazate pe intervale desprinse din *seria* de douăsprezece sunete prezintă o instabilitate ce permite oprirea pe oricare sunet al seriei. Uneori însă în suprapunerile verticale sunt folosite fie doar intervale armonice - născute din îmbinarea polifonică a seriei în diverse formule ritmice, fie unele înlănțuiri de tip tonal și modal. De pildă, atunci când corul expune la rândul său prima *serie* pe textul «*Lumea din mâinile tale-a zburat/ ca porumbul lui Noe*», întâlnim următoarele structuri armonice: *mi - do diez; mi – fa – la - do; re diez - si; mi - sol diez - si; re – fa - la diez (si bemol); mi bemol - sol bemol - si*

[67] Roman Vlad, *Scrisoare*, citată la nota 65.

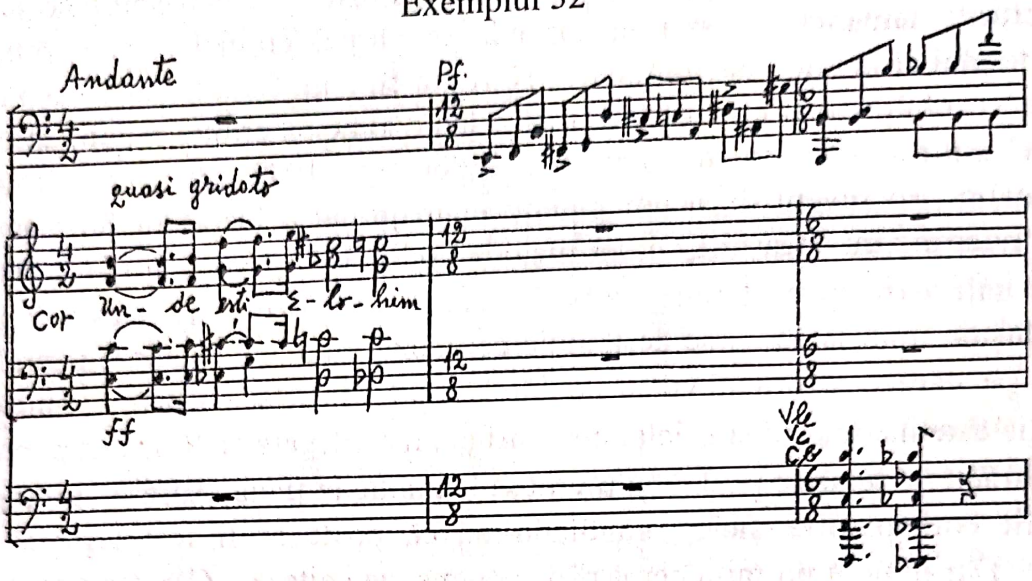


Scanned with OKEN Scanner

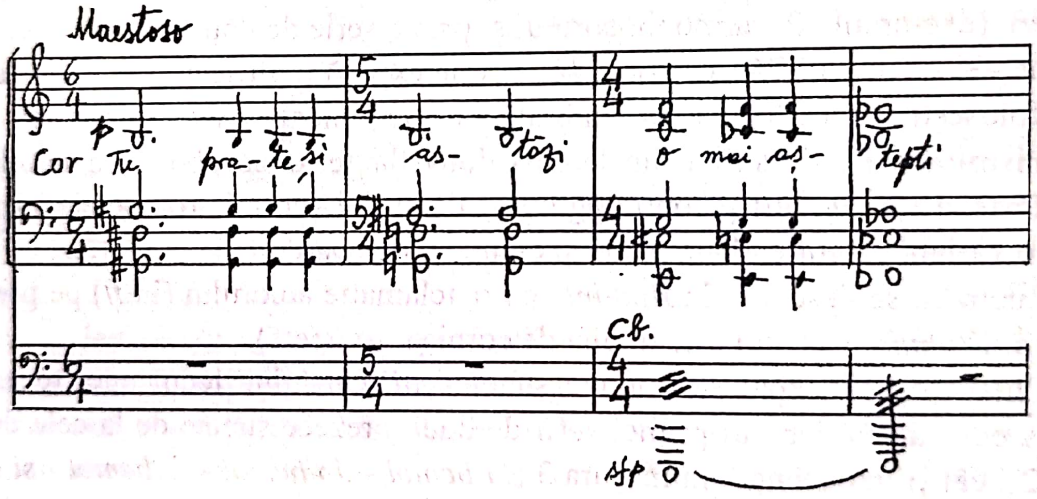
*bemol* (măsurile 7-8).

*Introducerea* este continuată de cor în mișcarea *Maestoso*, cu textul *«Tu poate și astăzi o mai aștepți»* (Ex. 33).

Exemplul 32

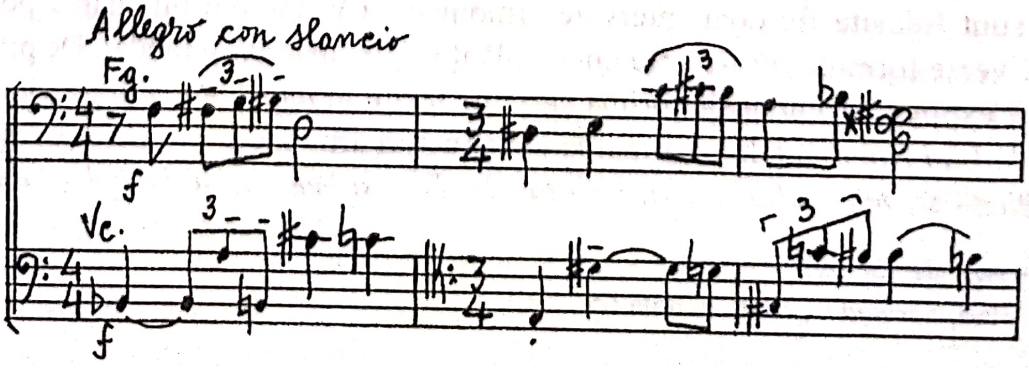



Exemplul 33




Momentul polifonic orchestral *Allegro con slancio* (contrastant cu armoniile din *Maestoso*) reprezintă expunerea celei de a doua *serii* în mișcare directă (violoncele) și recurentă (fagot).

Exemplul 34






Scanned with OKEN Scanner

Această creștere sonoră realizată și prin susținerea în octave la alte instrumente pregătește reluarea aclamației corale «*Unde ești, Elohim ?*» în *Andante* și în *ff*. Nota arhaică a sonorității corului și trompetelor izvorâtă din suprapunerile de cvinte și octave perfecte este ușor estompată de structurile armonice complementare subliniate în deschiderea lucrării și în cadențe.

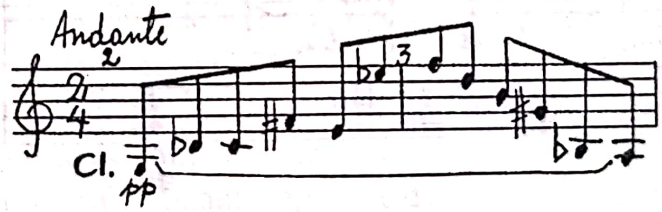
Remarcăm diversitatea formulelor folosite în expunerea *seriei* pe mai multe voci, diminuarea sau augmentarea valorilor ritmice la unele instrumente, sublinierea doar a unor sunete din *serie* și prelungirea altora, fragmentarea *seriei* prin intercalarea pauzelor, mijloace de scriitură *heterofonică* prin care se crează chiar din *Introducere* un contrast deosebit de expresiv în raport cu celelalte categorii sintactice: *omofonie - Andante* și *Maestoso*; *monodie - Andante*, măsurile 2-4; *polifonie - Allegro con slancio.*

În *Fugato*, după expoziția orchestrală bazată pe *seria* a II-a și a celei vocal - instrumentale având ca temă *seria* I într-o altă organizare ritmică (seria a II-a comportându-se ca un contrasubiect), asistăm la cele mai interesante suprapuneri ale temelor în toate variantele - directă, inversă, recurentă și inversarea recurenței -, la *stretto*-uri între cor și orchestră, la revenirea episodică a aclamației inițiale în octave sau în inspirate armonii de natură tonală, modală și serială. Întrebarea corului pe versul «*Unde ești, Elohim ?*» devine obsedantă, de la murmurul în șoaptă și de la parlando la *țipătul expresionist*, atât de firesc în redarea acestui univers poetic.

În finalul *Ricercarului* revine în semn de reculegere armonia din exemplul 33, totul stingându-se pe sunetul *mi*.

Prin *attaca subito* (fără nici o respirație) coardele grave susțin acordul de *mi* (minor) în *pp* (opt măsuri de ¾). Pe fondul acestui acord, însoțit de tremolo-ul tam-tamului, mai întâi clarinetul (începând de pe *sol*) și apoi flautul (începând de pe *do*), împreună cu oboiul și viola prezintă următoarea *serie* de douăsprezece sunete:

Exemplul 35




Este un *respiro* de mare efect această introducere la *Passacaglie*. Tema este expusă de contrabas și de pianul al II-lea, în timp ce corul în *pp* și *quasi parlato* scandează versul «*Umblăm turburați și fără de voie*», continuând apoi în *mp* cu textul «*printre stihiile nopții te iscodim*». Redăm în exemplul următor tema de *Passacaglie* și evoluția corului. (Ex. 36)

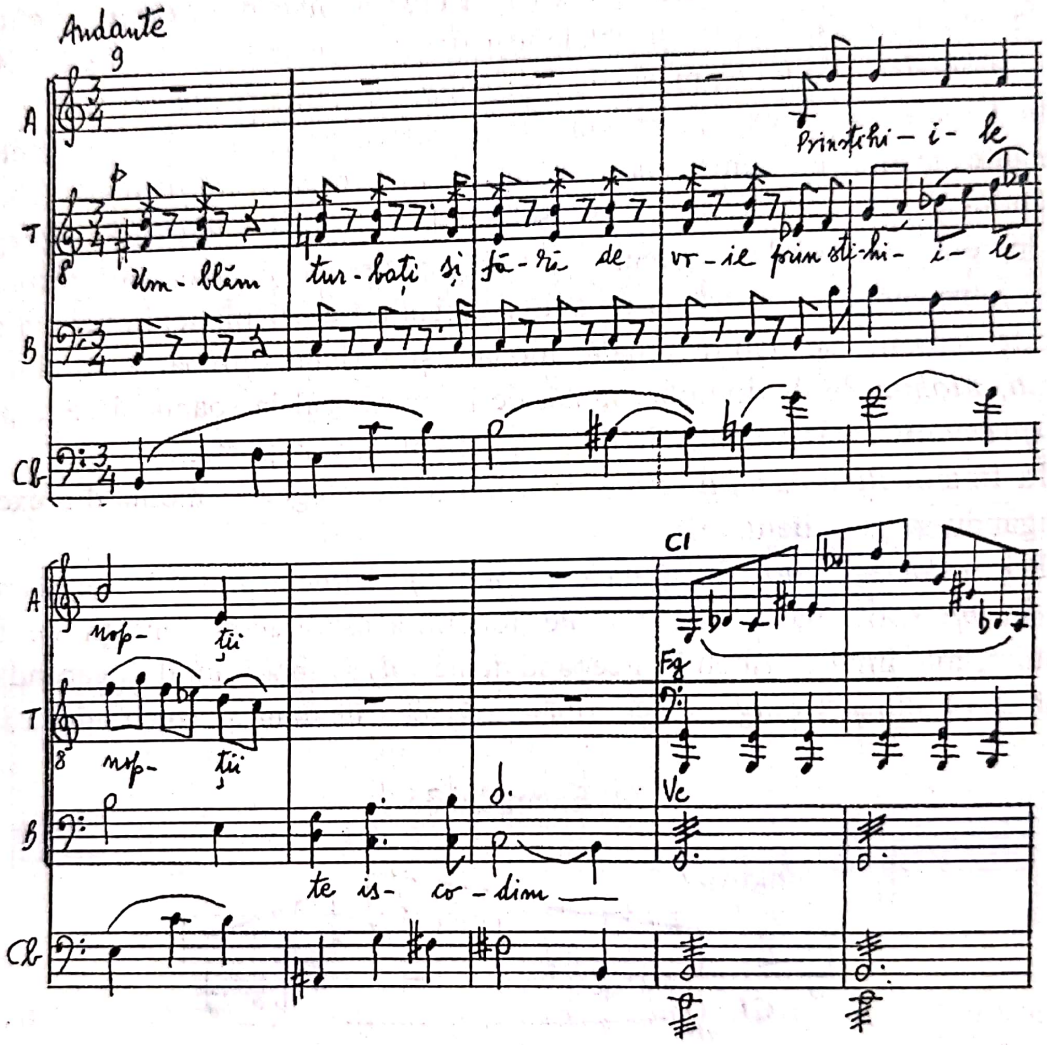
Observăm la sfârșitul temei - la clarinet - *seria* de douăsprezece sunete pe același acord de *mi* (minor) care face legătura, alături de alte pasaje instrumentale, cu variațiunea I. Deși controlată la tot pasul, *Passacaglia* demonstrează o adevărată izbucnire melodică, armonică, polifonică și timbrală. Culminațiile, revenirile, pasajele scalare diatonice și cromatice cu structuri foarte diverse - pendulând între modal și tonal -, modificarea



Scanned with OKEN Scanner

fizionomiei ritmice a temei, amplasarea ei și în registrul acut al instrumentelor (ca o legătură cu *Ciaccona*) sunt doar câteva dintre procedeele folosite de compozitor în cele douăsprezece variațiuni pentru a reda strigătul patetic al însingurării și spațiul simbolic al secătuirii vieții sugerate de versurile lui Lucian Blaga. Ni se pare foarte firească renunțarea pentru un timp la stilemele dodecafonice, pentru a nu avea nici o frână în dezvoltarea liberă a vocilor și în conducerea sensului expresiv al discursului.

Exemplul 36




*Fuga* este partea cea mai dramatică a lucrării. Tema – o *serie* de douăsprezece sunete - și răspunsul (Ex. 37) se succed în cadrul expoziției la interval de terță mică (*si - sol diez – fa - re*), fără alte adăugiri melodice. *Contrasubiectul 1* păstrat la toate vocile înscrie în final o scară cu structura de ton- semiton.

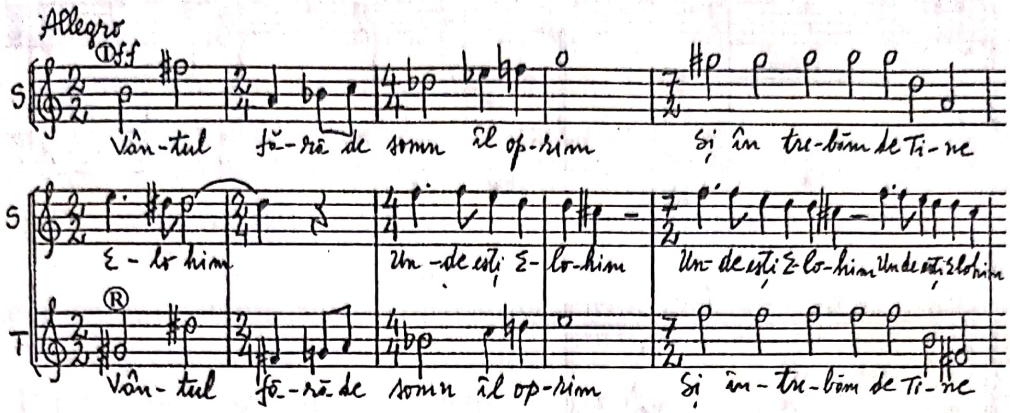
În episoade, anumite fragmente melodice și vagi cadențări sau conducerea polifonică a vocilor sugerează uneori cu insistență sonorități tradiționale, dar de cele mai multe ori se înregistrează plutirea în mai multe sfere modale, cadențări neașteptate, desfășurări melodice cu sens modal ambiguu. Schimbările frecvente de tempo, scriitura polifonică foarte diversă care alternează cu momente omofone, mai ales în culminații, revenirea tempo-ului de *Passacaglie* și a *seriei* principale din partea I, virtuozitatea corală din unele episoade întreține o tensiune foarte încordată pe toată desfășurarea finalului,



Scanned with OKEN Scanner

dovedind măiestria cu care compozitorul conduce discursul muzical în susținerea textului poetic.

Exemplul 37




Problematica estetică a lucrării va fi reluată de Roman Vlad în cea de a III-a sa cantată *Le ciel est vide*, pe texte de Jean Paul și Gérard de Nerval. Amândouă lucrările continuă în mod creator linia expresionismului lui A. Schönberg, A. Webern și A. Berg.

Dacă în lucrările de până acum s-au putut constata modalitățile prin care compozitorul încerca să se mențină la limitele funcționalității dar și preocupările de ieșire din tonalitate, mai ales prin intermediul modurilor cu transpoziție limitată, dacă în *Sinfoniettă* și în *Colindele Transilvane* s-a înregistrat procesul de absorbire a elementelor diatonice în spațiul cromatic și folosirea măiestrită a politonalității și polimodalismului, iar în *Cantata I* au fost aplicate consecvent procedee dodecafonice, în *Studi dodecafonici* pentru pian (compuse în 1943 și revizuite în 1947, când au și fost publicate la Editura *Suvini-Zerboni*) converg necesități expresive clare, cu intenția de a găsi manierele de stabilire a unei continuități între noul și vechiul spațiu sonor, fie pe plan structural, fie pe planul conexiunilor tematice. După cum s-a mai discutat în acest capitol, o astfel de intenție s-a manifestat și în lucrări dodecafonice de A. Schönberg și A. Berg, prin preluarea unor formule de exprimare și a unor imagini sonore concretizate anterior în afara acestei sfere. Și totuși, lucrările lui Roman Vlad păstrează o anume personalitate, orizontul lor emotiv deosebindu-se de acela al școlii vieneze. Unica *serie* care stă la baza *Studiilor* este enunțată armonic și melodic în *Expoziția* care precede *Studiul 1* (Ex. 38).

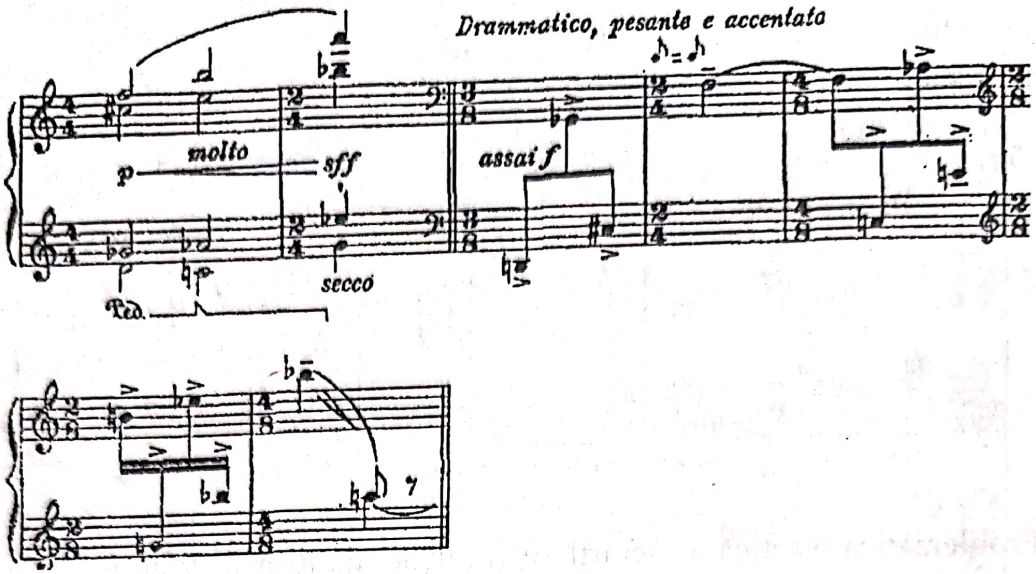
Primul studiu imprimă o nuanță, aproape de recitativ și în același timp o mișcare de vals în *Alleggretto.* Chiar din prima lucrare în întregime dodecafonică, autorul ține să restabilească virtutea ordonatoare a ritmului, ce s-a pierdut parcă printre alte preocupări ale noii școli vieneze. Vom reveni asupra acestui aspect după parcurgerea lucrărilor compuse în această perioadă.

În *Studiul al II-lea* discursul serial primește o înfățișare ce amintește de liniile mișcărilor *Largo cantabile* din perioada barocă. După cum spune autorul, la început *Studiul al III-lea* nu era altceva decât o formulare dodecafonică a unui dans din baletul *La strada sul caffè* (pe un subiect de Cesare Brandi), compus cu puțin timp înainte, în stil liber. Ulterior, această piesă a fost înlocuită cu o variantă figurată a *Studiului I.* La finele *Studiului al IV-lea* țesătura dodecafonică se dispune, cu toată aparența de spontaneitate, într-un mod de a evoca *Preludiul VI* de Fr. Chopin (Ex. 39).

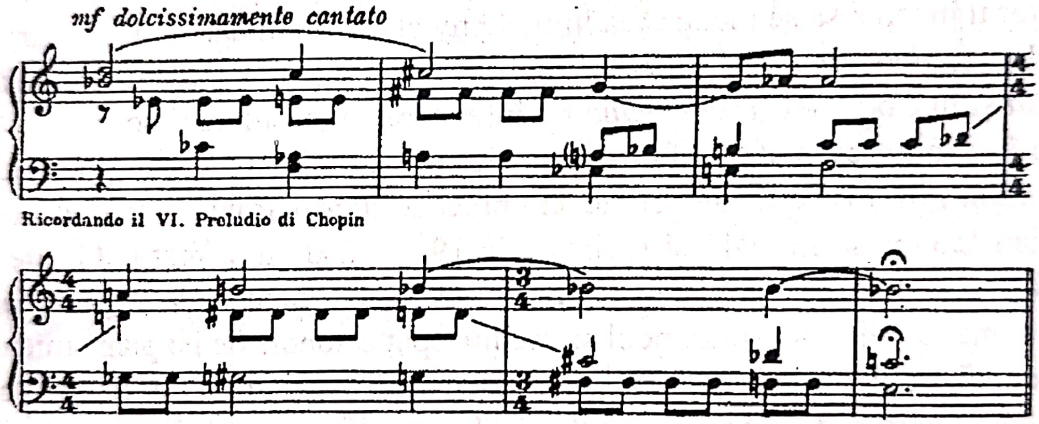


Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 38




Exemplul 39




Așadar, o continuitate pe plan structural și în conexiunile tematice, o nouă funcție a ritmului în cadrul noii muzici dodecafonice. Astfel, putem spune că nu noile resurse cu caracter experimental (sau nu în primul rând acestea) stimulează imaginația artistului, ci baza tehnică proprie prin care el dă expresie acestor experiențe noi și abilitatea de a le converti într-o manieră relativ accesibilă pe care el și-o propune. Pentru Roman Vlad, tehnica este un mijloc de a ajunge la expresie. Preocuparea pentru perfecțiunea formală l-a determinat, firește, să aprofundeze tehnica lui A. Schönberg, metoda lui de compoziție și utilizarea ei. De aici investigarea tuturor atitudinilor și a soluțiilor acesteia în *Istoria dodecafoniei*, un comentariu exhaustiv asupra țelurilor și realizărilor mișcării vieneze. Dar *Studiile dodecafonice*, deși ne atenționează încă din titlu la ce să ne așteptăm, nu au totuși nimic din acel simțământ emoțional exacerbat care apare la A. Schönberg, pe care nu îl întâlnim nici în esența ideilor și nici în stilul pianistic. Ceea ce șochează cu adevărat ca trăsătură tipică a lui Roman Vlad este independența extraordinară a raționamentului cu care judecă aceste elemente noi ale tehnicii componistice.

Studiile pentru pian ale lui Roman Vlad, care se bazează pe o *serie* unică, sunt



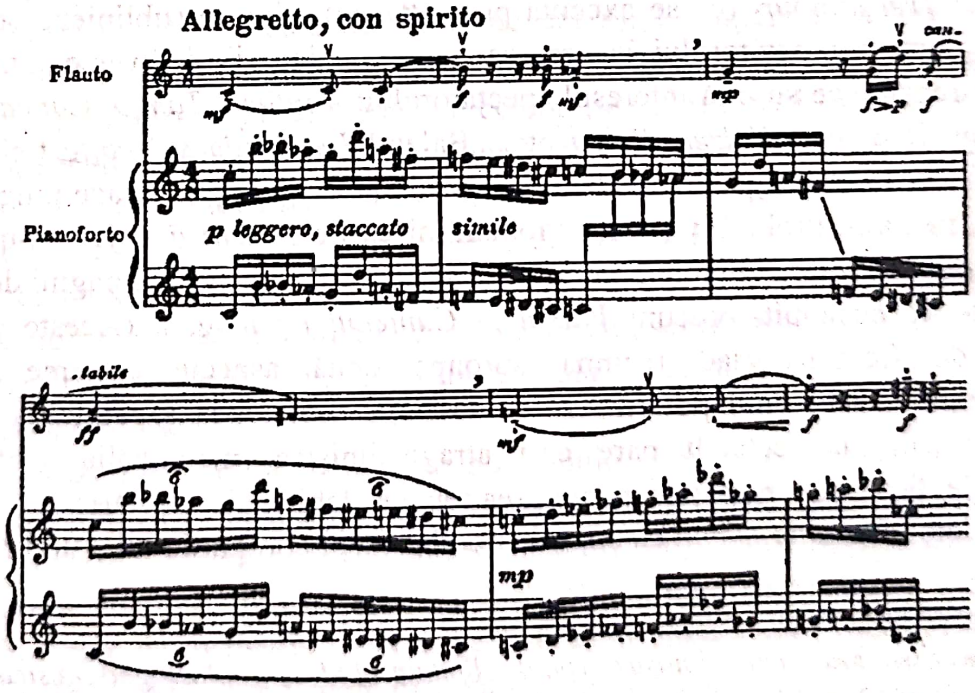
Scanned with OKEN Scanner

primele lucrări în întregime dodecafonice din muzica italiană. Ele preced cu un an și jumătate *Due liriche di Anacreonte* pentru voce, două clarinete, vioară și pian (1945) de Luigi Dallapiccola, lucrări cu care se deschide perioada dodecafonică a acestui important compozitor al secolului XX.

Este primul semn că Roman Vlad se îndrepta spre avangardă, dar cu un sens al tradiției, fără ruptură, cu intenția sau cu dorința de a integra trecutul artistic în noile achiziții pe care le înregistra arta sunetelor. „Nu știu dacă era o situație legitimă (își amintește autorul în 1986, n.n.). În unele momente din istoria acestor ani a apărut nelegitim. Dar astăzi muzica este într-o situație când se vorbește despre postmodernism și despre o întoarcere spre o nouă simplitate. Eu n-am simțit niciodată să mă întorc, deoarece m-am mișcat întotdeauna pe o direcție care nu cerea o întoarcere, mă simțeam în mijloc. Nu e o problemă de alegere cu mintea, ci o anumită sensibilitate, o chestiune de adevăr. Pentru mine, un artist nu trebuie să fie modern, nici tradițional, nici să scrie muzică frumoasă, briliantă..., ci trebuie să caute să exprime numai adevărul său în acel moment. Problema decisivă este dacă muzica este adevărată, autentică și simțită ca necesară."[68]

În întregime dodecafonică este și *Sonatina pentru flaut și pian* în trei părți, care se fondează pe o *serie* a cărei formă originară este implicată atât în tema inițială a flautului ca și în figurația cu care pianul contrapunctează de trei ori această temă în cele patru măsuri inițiale, expunând succesiv forma recurentă:

Exemplul 40



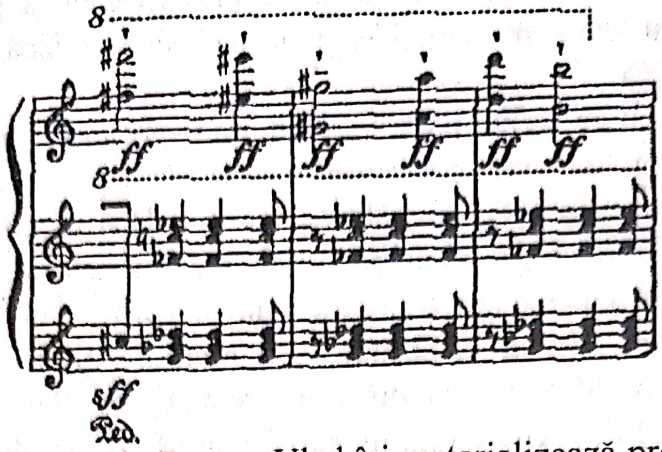

Forma originară transpusă apare în măsura 4 la pian. Numai fragmentul central din mișcarea a II-a – *Andante ma non troppo* – se poate referi la o schemă serială care poate fi dedusă din următoarele trei măsuri.

[68] Roman Vlad, *Conferințele din cadrul Vacanțelor muzicale de la Piatra Neamț*, citate la nota 15.



Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 41




Tot în această perioadă Roman Vlad își materializează preocupările în domeniul unui gen muzical care de-a lungul timpului îi va aduce mari succese – *baletul*. Primul balet, amintit mai sus, *La strada sul caffé*, compus între anii 1942-1943, a fost publicat la editura *Suvini - Zerboni* din Milano, în 1951 (în reducția pentru pian a autorului și cu subiectul semnat de Cesare Brandi). Tot în 1951 baletul a fost pus în scenă experimental la Festivalul *Maggio Fiorentino*, în coregrafia lui Aurel M. Milloss. În 1945, cu puțin timp înainte de punerea în scenă a celui de-al doilea balet, *La dama delle camelie*, dirijorul Fernando Previtali a prezentat în concert *Suita simfonică* din baletul *La strada sul caffè*.

O muzică foarte dinamică, inspirată de subiectul lui Cesare Brandi, care cuprinde *Uvertura* și *Trei tablouri* (ce se execută prin *attacca*), vine să sublinieze odată în plus talentul și forța compozitorului în crearea unor imagini vii și diverse într-o suită de dansuri antrenante ce suscită interesul spectatorului: *Ragtime, Tango, Cancan, Shimmy-Fox, Galop, Berceuse, Valzer, Polca* etc. „Baletul *La strada sul caffè* trebuie luat în seamă mai ales pentru capacitatea demonstrată de autor de a putea face muzică fie ca I. Stravinski, fie ca S. Prokofiev (să menționăm mișcările *Uverturii* și *Tango*-ului din care transpare tonul straniu, zeflemitor sau ironic) și de a ști să dezvăluie pagini de o tandrețe lirică poate de nebănuit, precum *Valsul* și *Cântecul de leagăn*. (Aceste două forme preferate de Roman Vlad rezumă aproape două aspecte extreme ale gamei temperamentului său; unul polarizează și descarcă vioiciunea șăgalnică și virtuoză a inteligenței sale, iar celălalt pare că-i atrage liniștea, melancolia subterană spre sentimentele, fanteziile, peisajele, poate prea repede slăbite, ale copilăriei).”[69]

Baletul dramatic *Dama cu camelii* pe libretul și coregrafia lui Aurel M. Milloss[70]

---

[69] Giorgio Graziosi, *Musicisti del nostro tempo – Roman Vlad*, în *La Rassegna Musicale*, n. 1, anul XXIII, ianuarie 1953, p. 13.

[70] Aurel M. Milloss, născut în Ungaria, în anul 1906, este considerat inițiator al Renașterii baletului italian. În Italia a debutat în anul 1937, cu noua versiune coregrafică a baletului eroic *Enea* de Russel, la Teatrul *San Carlo* din Napoli. Începând cu anul 1938, centrul său de activitate a fost la *Teatrul de Operă* din Roma, dar a realizat numeroase balete și la alte teatre și festivaluri italiene (*Scala* din Milano, *Maggio Musicale Fiorentino*, *Bienala de la Veneția*), precum și la teatre din Paris, Viena, Buenos Aires, Stockholm etc. Creațiile sale cele mai importante sunt: *Mandarinul*



Scanned with OKEN Scanner

a avut premiera la Teatrul *Quirino* în 1945, cu ocazia Festivalului Internațional din Roma. Scenografia și costumele au fost semnate de Leonor Fini; acea punere în scenă s-a pierdut. Baletul a reapărut în repertoriul Teatrului de Operă din Roma în stagiunea 1948-1949, cu o scenografie nouă de Mario Signorelli; dirijor, Giuseppe Moreli. Baletul a fost prezentat apoi în numeroase teatre europene. În partitura baletului lui Roman Vlad publicată la editura *Carisch S.A.* (Milano, 1948), Aurel M. Milloss își expune argumentele estetice referitoare la această creație.

„Teatrul în proză, teatrul liric, cinematografia și chiar teatrul coregrafic au întreprins, nu o dată, tălmăcirea în spectacol a romanului *Dama cu camelii* de Alexandre Dumas - fiul. În toate cazurile s-a realizat *transpunerea* subiectului în propriul limbaj.

Romanul în sine este perfect. S-ar părea că toate posibilitățile viabile de interpretare, în alte forme artistice, au fost epuizate. O nouă operă teatrală cu acest subiect nu putea să-l reexprime pe Dumas. Vrem să spunem că în această nouă *Damă cu camelii* din Dumas nu a rămas decât o mică parte - dar esențială, cuprinzând întâmplări pe care Dumas însuși le-a trăit și din care s-a inspirat. Baletul de față încearcă să surprindă unduirea perpetuă a vălului care acoperă cartea, tema și personajele, păstrându-le mereu vii și atractive. Vechea și veșnic noua poveste trebuia, deci, cu toată seriozitatea ei naivă dar frământată, și cu tot farmecul ei, să apară ca într-o halucinație cu conotații transcendentale. De aceea, noua interpretare reprezintă o viziune suprarealistă. Întâmplarea romantică este re-visată, expresia ei suprarealistă devine un *balet dramatic neo-romantic*.

«Perpetua unduire a vălului ce acoperă tema și personajele ei» creează pe scenă ambianța unui *panoptic* (muzeu de figuri de ceară). Protagoniștii acțiunii: *Dama cu camelii*, amantul ei iubit, Armand, și amantul ei disprețuit, Baronul, sunt deci figuri de ceară și fac parte dintr-un șir de personaje celebre, de fapt uitații locuitori ai muzeului. Singurele personaje vii ale baletului sunt Impresarul panopticului și servitorul său.

Impresarul, vrăjitor misterios, prezintă publicului figurile sale, figuri prin care circulă fluidul acelor marionete despre care Heinrich von Kleist[71] a spus că «au o viață a lor și nu mor niciodată». Spectacolul chemat la viață prin vraja Impresarului rezumă jocurile destinului, mai exact drama Damei cu camelii, sclava cinismului patronului care, mai mult decât Impresarul, este simbolul diavolului, ce ține în mâinile-i capricioase sforile marionetelor sale.

Dar cruzimile acestor halucinații nu trebuie să pericliteze efectul de spectacol elegant al baletului. În consecință, *desfășurarea coregrafică a acțiunii* trebuie să se mențină într-un stil de frumusețe romantică. În acest scop, pantomimele vor fi compuse într-o coregrafie stilizată, limitată și se vor dezvolta în dansuri pasionale. La rândul lor, dansurile, în forme de «valsuri» diverse, se îmbină cu motivele coregrafice ale dansului academic din 1840. Având în vedere exigențele reprezentării semnificative, fără echivoc,

---

*miraculos* (Bartók - Prampolini), *Don Giovanni* (R. Strauss - De Chirico), *Scarlattiana* (Casella - Severini), *Viziune nostalgică* (Busoni - Furiga), *Dama cu camelii* (Vlad - Fini), *Jeu de cartes* (Stravinski - Guttuso) etc.

[71] Scriitor și dramaturg german, 1777-1811, întemeietor al nuvelei și comediei germane moderne, n.n.



Scanned with OKEN Scanner

a conflictelor din acțiune, mijloacele aceluiași dans academic trebuiesc alese în funcție de semnificația lor metafizică, ceea ce permite folosirea unei tehnici moderne, deci progresive. În consecință, vechiul dans clasico - romantic se dezvoltă dramatic și, păstrând stilul său, primește un caracter nou, halucinant, corespunzător spiritului subiectului și scopului final al baletului dramatic.[72]

Subiectul:

*Introducere*

Scena reprezintă fațada panopticului. Intrarea acestuia în forma unui mare arc este închisă cu o cortină mobilă. În fața cortinei apare straniul și misteriosul Impresar urmat de servitorul său. Impresarul salută publicul și îi prezintă, ridicând din când în când cortina, unele figuri din panopticul său. Publicul, totuși, nu manifestă destul interes pentru primele apariții. Atunci Impresarului îi vine ideea să o prezinte pe Dama cu camelii: deschide din nou cortina și iată figura interesantă, așezată alături de baron, în centrul marelui salon.

*Vals trist*

Impresarul, prin magia sa, insuflă viață celor două figuri. Dama cu camelii dansează cu Baronul fără să arate că-l iubește, iar când trebuie să-i acorde un surâs drept mulțumire pentru un cadou, cade extenuată și bolnavă.

*Vals briliant*

Impresarul face să apară frumosul Armand, a cărei tinerețe robustă trezește pasiune în sufletul femeii.

*Vals liric*

Intrigantul impresar leagă cele două figuri care dansează împreună într-un dulce amor.

*Vals dramatic*

Impresarul, din ce în ce mai sarcastic, îl redeșteaptă pe baronul amorțit, în scopul de a produce scene de gelozie între cei doi rivali. Dama, speriată, se întoarce în brațele bărbatului care o întreține. Toate figurile istorice din panoptic privesc cu mult interes, deși văzuseră de prea multe ori scene de acest gen, iar baronul, înfuriat, îi dezvăluie lui Armand că Dama este întreținută de el. Impresarul, amator de mari efecte, îl face pe Armand să se înfurie la culme. Dama îl părăsește în sfârșit pe Baron și îl imploră pe Armand să creadă în iubirea ei sinceră pentru el, dar acesta o aruncă la pământ. Cearta dintre cei doi rivali ajunge la culme în intervenția diabolică a Impresarului, care le oferă pistoalele pentru un duel ce va avea loc nu în sală ci afară. Rivalii ies.

*Vals macabru*

Superbul Impresar, rece și cinic, o invită pe Dama cu camelii să danseze cu el. La acest dans participă toată istoria, adică toate figurile de ceară. Impetuosul ritm al valsului pare fără sfârșit. Dansul se intensifică în mod diabolic. Impresarul se rotește vertiginos cu Dama și când toți cad sfârșiți - o sărută. Destinul a vorbit. A vorbit diavolul. După sărut,

---

[72] Aurel M. Milloss, *Prefazione*, în *Roman Vlad, La dama delle camelie, Carisch* S.A., Milano, 1948.



Scanned with OKEN Scanner

Impresarul-diavol își înalță capul și, într-adevăr, fața lui este fața morții.

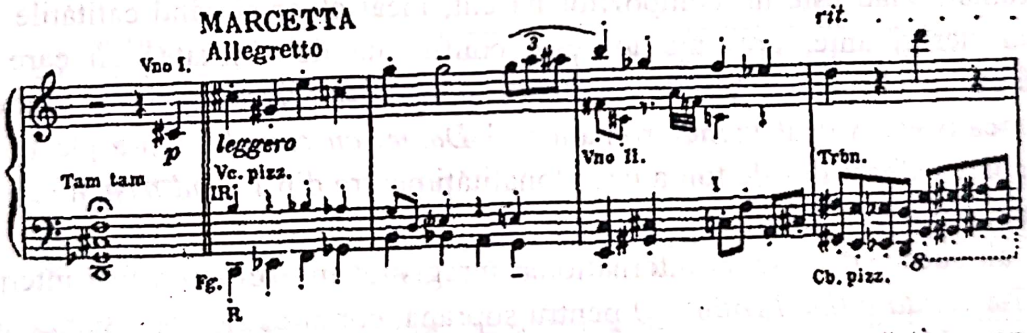
*Concluzia*

Dama cu camelii își dă sufletul. Moartea se întoarce ca să-și aprindă o țigară, și iată are din nou fața Impresarului. Armand se întoarce de la duel învingător. Văzând-o pe Damă murind, este copleșit de durere. Acum o crede, crede în iubirea ei. Dar este prea târziu: s-a stins țigara impresarului, s-a stins și viața Damei cu camelii. Figurile povestirii se retrag, iar Impresarul - Arhivarul vieții - mulțumește publicului.

Baletul dramatic *La dama delle camelie* i-a adus primul mare succes lui Roman Vlad. Chiar de la premieră, despre „deliciosul" și subtilul transformism al valsului din această lucrare au scris o serie întreagă de critici. Renumitul Guido M. Gatti elogia „vâna plină de invenție ritmică și timbrică a compozitorului care prin tehnica sa dodecafonică a imprimat discursului o mare putere de sugestie"[73]; compozitorul Guido Turchi îl numea pe Roman Vlad „compozitor născut", iar criticul Alberto Savinio îl considera „compozitor născut ca și W.A. Mozart". Cele spuse atunci s-au adeverit, baletul *La dama delle camelie* a fost înscris pe afișele marilor teatre italiene și străine (în 1994 s-a pus în scenă și la *Opera Română* din Iași), iar Roman Vlad prin operele sale a devenit, în timp, unul dintre renumiții promotori și creatori ai teatrului muzical modern.

În lucrare sunt pasaje riguros dodecafonice, ca cel extras din *Marcetta* introductivă (Ex. 42), în care *seria* acestei piese, expusă simultan în formele originară, recurentă și inversarea recurenței, alternează cu pasaje libere.

Exemplul 42




În principiu, se poate spune că fiecare din cele șapte părți componente ale baletului (cinci valsuri: *Valse triste, Valse brillante, Valse lyrique, Valse dramatique, Valse macabre,* încadrate de o introducere și repriza ei conclusivă) se construiește liber în jurul unui nucleu tematic constituit dintr-o *serie* de douăsprezece sunete. *Scheletul* serial al baletului (Ex. 43) transpare din fragmentul pe care pianul solo îl execută între *Valsul macabru*, pe care Violeta l-a dansat cu *Moartea* și scena conclusivă, în care ea moare în brațele lui Armando.

„Muzica [baletului *Dama cu camelii*] este un vals lung – nota același Alberto Savinio – și are toată puterea de sugestie a valsului, tot farmecul lui delirant; un vals văzut într-o oglindă deformantă sau mai bine zis amintirea unui vals auzit în vis."[74]

---

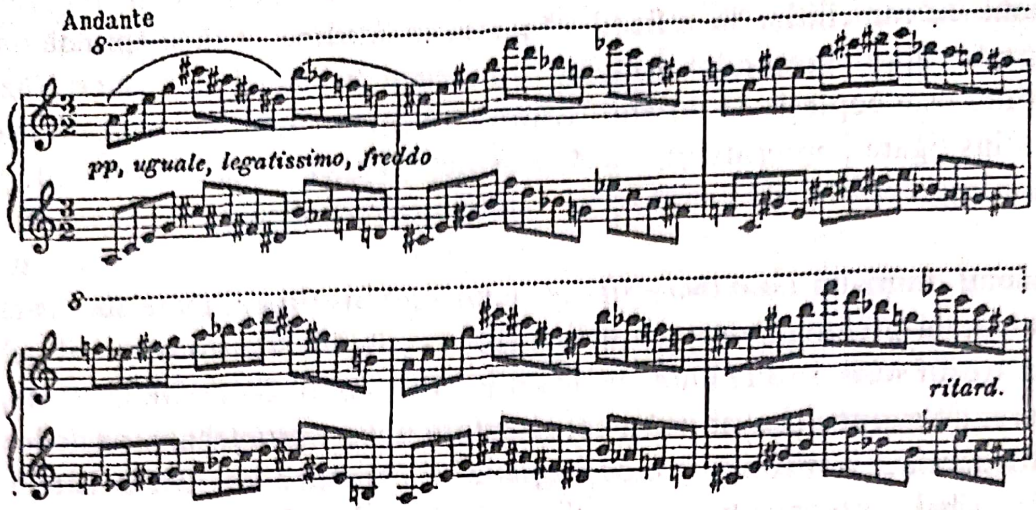
[73] Guido M. Gatti, în *La Stampa*, Torino, 25.01.1946.

[74] Alberto Savinio, *Fine del Festival*, în *Maschere*, Roma, ianuarie 1946.



Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 43




În sfârșit, Guido Turchi, menționat mai înainte, scria cu prilejul Festivalului de la Roma din 1945: „ Dacă muzica lui Roman Vlad pare aservită gestului, în realitate ea însăși are o predispoziție, o afinitate profundă cu acela în mișcări și în gust, un nu știu ce elastic și mlădios, ceva ca un resort, o muzică în care prin propria ei vocație dansează pe scenă și face «arabescuri» și «pas du chat» și «volte». Bineînțeles, este o diferență între gestul muzicii și al baletului [...]. Pentru tânărul compozitor român [...], dansul este un fapt esențial ilustrativ, gestul devine un simbol uman, nu rămâne un destin geometric sau liniar; semnificația care îl transcende îi este intrinsecă, nu îi este suprapusă. [...] Fără îndoială, Roman Vlad este un compozitor născut, încât chiar și când calitățile lui sunt supuse unor nesiguranțe, prezența lor este confirmată de abilitatea cu care știe să depășească unele obstacole. Știința sa neobișnuită se adevereşte și în tratarea unui material evocativ, ca valsul vienez romantic al *Damei cu camelii*. Mi-a plăcut în mod special langoarea sferturilor de ton a unor tonalități neutre din *Valsul trist* și începutul și finalul bizare, puțin prokofieviene.“[75]

Un alt succes de răsunet internațional înregistrat în acei ani a fost interpretarea celei de a II-a *Cantate (De Profundis)* pentru soprană, cor și orchestră[76], sub conducerea dirijorului Roger Désormière, la Paris. Problemele de limbaj puse în *De Profundis* (1942-1946), *Sinfonia «all'antica»* pentru orchestră (1947-1948) și, în parte, în *Divertimento* pentru unsprezece instrumente (scris în anul 1948) sunt de aceeași natură cu cele întâlnite în *La dama delle camelie*: descoperirea unor elemente comune între stilemele dodecafonice și tehnicile tradiționale, deci unirea, sau, poate, altfel spus, alăturarea unor lumi considerate de unii într-o netă și inconciliabilă poziție antitetică. Odată cu

[75] Guido Turchi, *Balletti di Milloss, Vlad e Previtali*, în *Cosmopolita*, Roma, 21 noiembrie 1945.

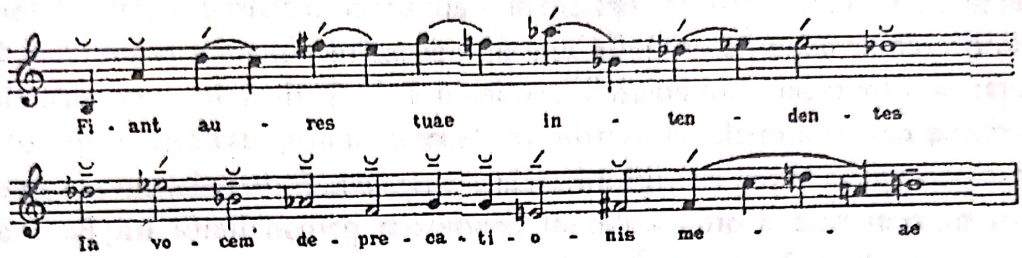
[76] Partitura este tipărită în anul 1958 la editura *Suvini-Zerboni*, Milano. Orchestra cuprinde: 1 flauto piccolo, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti in Si bemol, clarinetto basso in Si bemol, 2 fagotti, contrafagotto, 4 corni in Fa, 3 trombe in Do, 3 tromboni, basso tuba, timpani, Gr. cassa e piatti, Campane, tam-tam, piatti sospesi, xilofono, pianoforte, celesta, vibrafono, glockenspiel, 2 arpe, quintetto d'archi.



Scanned with OKEN Scanner

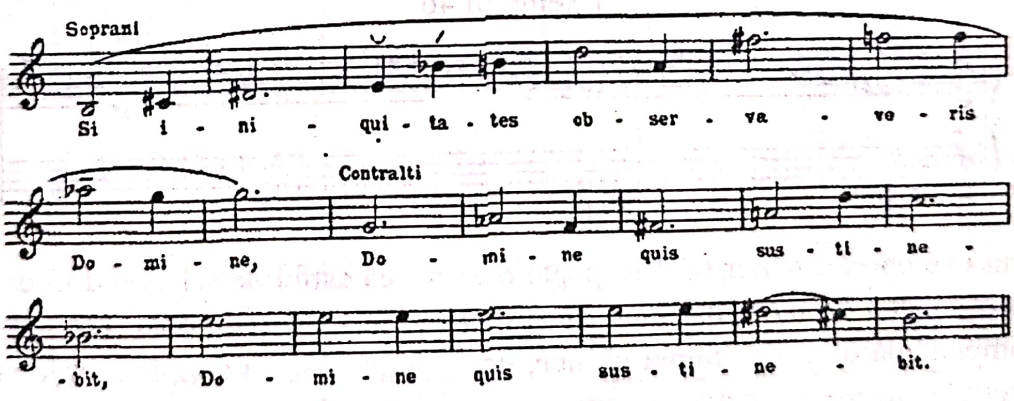
răspândirea dodecafoniei această notă specifică, transpusă în problematica muzicii și muzicalității italiene, rodea în chip deosebit la un Luigi Dallapiccola, un Gofredo Petrassi sau la Roman Vlad. Dovadă că și fiecare din lucrările lui Roman Vlad (amintite mai sus) ajunge la rezultate expresive cu totul diferite. În *De Profundis* cele două *serii* implicate în formele lor directe și recurente în următoarele linii melodice (Ex. 44 și 45) constituie osatura în jurul căreia prind corp figuri liber cromatice și, uneori, chiar diatonice.

Exemplul 44




Ca în *Canti di prigionia* de L. Dallapiccola, celor două *serii* li se contrapune o lume diatonică ce apare când compactă, densă și complicată (ca în unele invocații corale), când dispusă în forme melodioase și flexibile (vezi admirabilul solo al sopranei - «*Domine Deus, ad te clamavi*»), când amorțită, evidențiind scandarea rectilinie „mustrătoare" a seriei, când, în sfârșit, risipită în vârtejuri cromatice ca în acel *Requiem* care, cu o digresiune semnificativă și intenționată, este murmurată în final în chip de prelungire și de concluzie antinomică spirituală la *Gloria*.

Exemplul 45




*Sinfonia «all'antica»* rezolvă în schimb problema prin suduri între temele seriale și cele tonale care circulă în proporții echivalente; construcția își ia funcție și eleganță chiar din această duplicitate de folosire a materialului. „Ideea structurală care stă la baza *Sinfoniei* corespunde intenției de a adapta în cadrul marii forme de sonată orchestrală elemente din lumea sonoră nouă și tradițională, ridicând aceste elemente contrastante la termenii acelei dramatice sinteze dialectice care în simfonia clasică se bazează, în principal, pe funcțiile de tonică și dominantă deja uzate. Procesele pe care le întâmpină materialul sonor în cele trei părți ale *Sinfoniei* sunt caracterizate, în consecință, de interferențe continui de elemente dodecafonice și nedodecafonice, între motive diatonice care pătrund în spațiul cromatic și



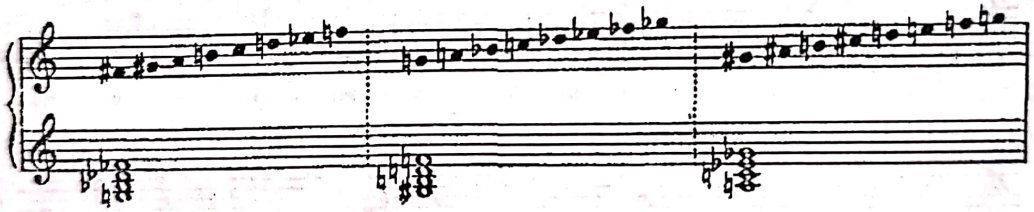
Scanned with OKEN Scanner

viceversa."[77]

În 1948, Radioul italian a comandat unor compozitori foarte cunoscuți lucrări pentru orchestră de cameră. Cu această ocazie, G. Fr. Malipiero a scris *Mondi celesti*, D. Milhaud *Apothéose de Molière*, G. Petrassi *Sonata da Camera*, iar R. Vlad *Divertimento* pentru unsprezece instrumente, pe care Hans Keller l-a definit „apoteoza septimei micșorate". „Norocul meritat pe care l-a avut acest *Divertisment* se poate datora dichisirii și supleții sale de arbust înfloritor crescut la umbra lui W. A. Mozart; dar parfumul, aproape amărui, al acelor serii de septime suprapuse, coloraturile nervoase, ascuțite, ale variațiunilor și chiar anumite atitudini aproape de mânie imediat potolită, îl fac foarte contemporan și plăcut spiritului nostru"[78], scrie Giorgio Gaziosi despre această lucrare. În schimb, criticul englez Ronald Stevenson crede că „este o piesă lejeră, *un joc spiritual* care exprimă desigur o latură a firii lui R. Vlad – *aspectul latin* – dar nu atinge substratul filosofic al muzicii sale. Cordialitatea și candoarea personalității lui R. Vlad, ce au însuflețit vizitele sale la Dartington[79], au lăsat să transpară mai greu puterea de pătrundere a muzicianului gânditor. Dar studenții de la *Școala Estivală* care au avut prilejul să-l asculte vorbind despre *Elementele metafizice ale poeticii lui A. Schönberg* au avut revelația unei minți cu adevărat originale."[80]

După precizările autorului, *Divertimento* este un exemplu tipic de muzică ce se poate defini *dodecafonică* dar nu *serială* (s-a mai discutat despre acest aspect al dodecafoniei). Structurile lucrării au la bază scheme constituite de moduri de opt sunete (structura *ton – semiton*, *Modul II cu transpoziție limitată*) care se sprijină pe acorduri ce cuprind cele patru note rămase:

Exemplul 46



Din exemplul următor (47) se poate observa că astfel de scheme dodecafonice nu dezvoltă nici funcția de *serie*, dar nici aceea de *temă* în sens tradițional. Ele îndeplinesc o sarcină comparabilă cu cea a gamei clasice, comportându-se ca simple *pasaje modale*, în cadrul cărora se formează figuri sonore prin permutații libere, repetări sau omisiuni de sunete diverse.

Cele trei părți ale lucrării – *sonată, temă cu variațiuni* și *rondo* – sunt

---

[77] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, p. 245.

[78] Giorgio Graziosi, *Musicisti del nostro tempo – Roman Vlad*, în *La Rassegna Musicale*, n. 1, anul XXIII, ianuarie 1953, p. 13.

[79] În anii 1955 și 1956 Roman Vlad a susținut cursuri la *Summerschool of Music* din Dartington (Anglia), în 1964 / 1965 a fost oaspete al Fundației *Ford* din Berlin, iar în 1974 a fost distins cu titlul de *Doctor Honoris Causa* al Universității Naționale Irlandeze (Dublin), n. n.

[80] Ronald Stevenson, *An Introduction to the Music of Roman Vlad*, în *The Music Review*, *op. cit.*, p. 125.

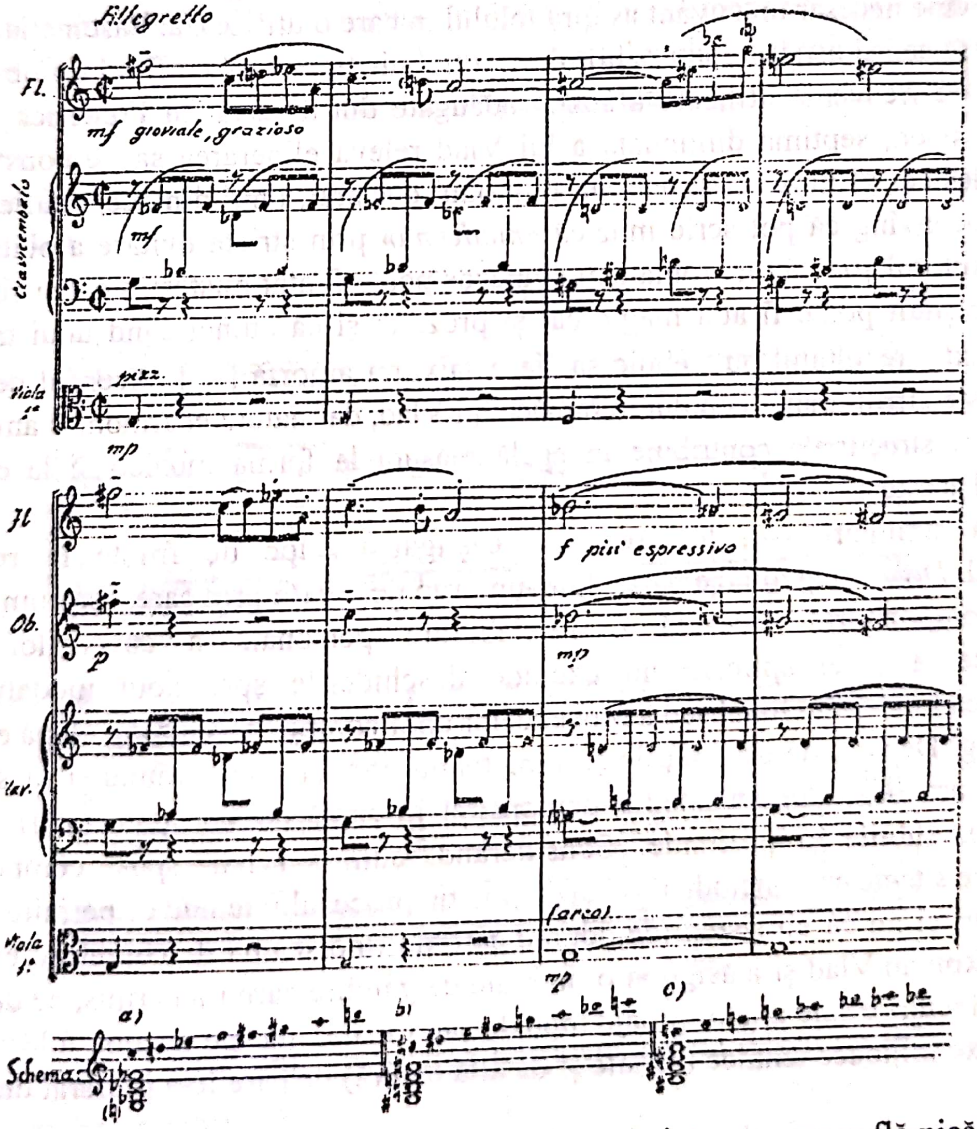


Scanned with OKEN Scanner

fundamentate deci pe acordul de septimă micșorată și pe cele două cvarte mărite pe care le conține. Aceste elemente sunt expuse mai întâi melodic, apoi dezvoltate armonic și contrapunctic, până ce, în ultimele pagini, se cristalizează într-un acord ce include trisonurile lui *Do major* și *Fa diez major*, ca o trimitere la celebrul pasaj din *Petruşka* de I. Stravinski.

Nucleul armonic al primei părți este alcătuit din două acorduri de septimă micșorată aflate la un interval de un semiton. Această relație semitonală este un alt element caracteristic. În recapitularea primei mișcări, ea duce la o fuziune între oboi și clarinet pe un semiton, cu un *tremolo* moale, ușor al clavecinului, ceea ce contribuie la crearea iluziei acustice de sfert de ton. Sonata etalează formule tipic clasice, cum sunt *basul lui Alberti, ruladele* (pasajele de virtuozitate) și monologurile instrumentelor de suflat din lemn. Cadrul armonic este cel care face ca totul să fie proaspăt. Scările care străbat muzica cu pasaje de o subtilă diversitate coloristică își au precedentul istoric în pasajele scalare utilizate de Mozart în scena statuii din *Don Juan*.

Exemplul 47




„Întregul *Divertisment* răspândește o adiere latină care nu suflă nicăieri cu atâta prospețime ca în mișcarea a doua, *tema cu variațiuni*. Tema este o implorare plină de



Scanned with OKEN Scanner

pasiune reținută, tempo-ul fluctuând liber. Sunt cinci variațiuni: *marș, vals, galop, ostinato* și *largo*. În *marș*, spiritul amuzant al lui Rossini devine militarism parodic, realizat cu mare pompă. În *vals* și *galop*, Stendhal i se alătură lui Rossini și dansează la braț acompaniați de Chopin. Muzica este cea care joacă farse, cu parfum anacronic: ea face cu ochiul trecutului, acceptă prezentul și este cu urechea ațintită spre viitor. *Ostinato* are câteva pasaje curat bitonale cu viorile și flautul *flatterzunge* care nu respectă în mod consecvent semitonurile consecutive. *Largo* dă un caracter solemn continuării și reia tema în *tutti*.

Subiectul *rondo*-ului, ca și alte elemente din *Divertisment*, are o sursă mozartiană în *fugato*-ul din uvertura la *Flautul fermecat*, care este și el bazat pe o temă dintr-o sonată de Clementi.

Predilecția lui Roman Vlad pentru acordul de septimă micșorată exemplificată în *Divertisment* este legată de modul italian de a gândi muzica din orice mediu ca având potențial caracter de operă. S-ar putea argumenta că Mozart a gândit adesea operistic în cvartetele și concertele sale. Întrucât septima micșorată apare și în alte lucrări în muzica lui Vlad, devine necesar un cuvânt asupra felului în care o utilizează. Fascinația pe care o exercită acest acord asupra compozitorului nu trebuie explicată ca fiind «o obsesie». În comparație cu frecventa utilizare a sextei adăugate din muzica lui Frederick Delius și Olivier Messiaen, septima diminuată a lui Vlad relevă eliberarea sa de constrângerile armonice clasice. El nu este, și aceasta la modul declarat, unul din acele suflete timide care se autoconving că pot scrie muzică *«modernă»* prin stricta evitare a platitudinilor muzicale. Autorul știe că un cromatism alunecos poate fi atât misterios cât și siropos; că un acord obișnuit poate fi atât magic cât și prozaic; și că atunci când unui trison i se adaugă o sextă, rezultatul nu trebuie să fie o mixtură amorfă [...]. Acordul de septimă micșorată este cifrul dramatismului în muzica lui Vlad, dar natura enarmonică ambivalentă și simetria ei structurală contribuie în egală măsură la forma muzicii și la conținutul emoțional al acesteia."[81]

Prin strălucirea ei, lucrarea și-a câștigat un loc de frunte în repertoriul internațional. *Divertimento* face parte dintr-un grup de creații prin care, așa cum s-a putut observa, compozitorul încearcă o re-elaborare personală a cuceririlor muzicii dodecafonice, a cărei aplicare nu exclude deschiderile spre noul modalism, nici reactualizarea limbajului tonal sau a procedeelor unor compozitori clasici, după exemplul, unui A. Berg. Departe de ostentațiile și mimetismul modei și cultivându-și sensibilitatea muzicală și artistică, Roman Vlad a demonstrat în căutările sale preocupări spirituale multilaterale, subtile și profunde. Considerând, cum s-a mai spus, compoziția cu douăsprezece sunete ca o metodă pusă la dispoziția procesului tehnic ce permite înnoiri și chiar depășiri și nu ca un sistem de dogme care nu ține seama de condițiile exprimării subiective, Roman Vlad și-a asigurat o libertate de gândire care i-a permis, pe de o parte, prezența în lucrările sale a unor pasaje modale sau tonale, iar pe de alta, folosirea celor mai complexe mijloace tehnice (seriale și de altă natură) pe care le-a preferat după 1949.

---

[81] Ronald Stevenson, *An Introduction to the Music of Roman Vlad*, în *The Music Review, op. cit.*, pp 125-126.



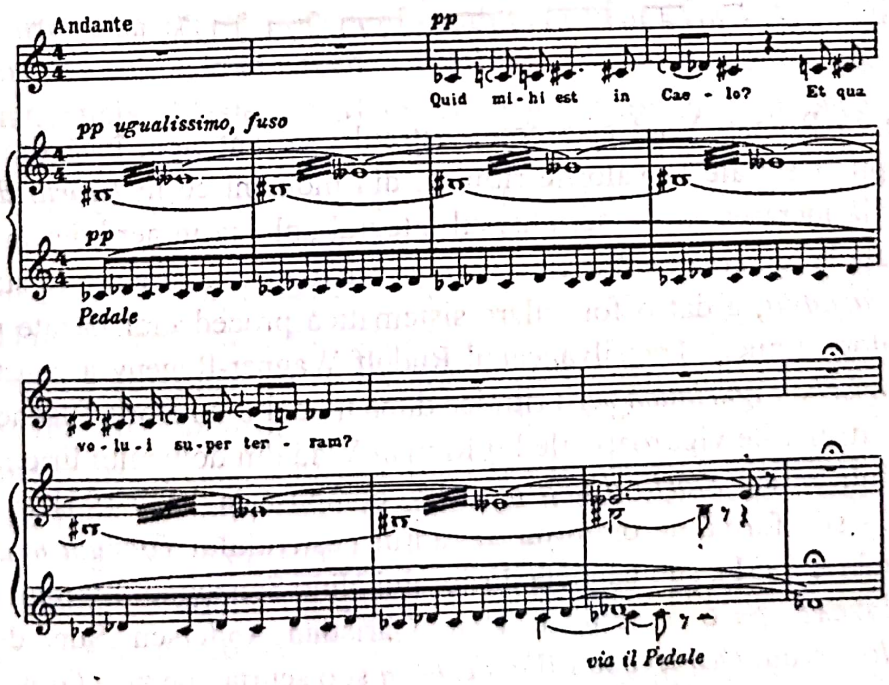
Scanned with OKEN Scanner

Spiritul liber, deschis improvizației ce aparent scapă rigorilor rațiunii, și gândirea sobră, virtual rațională, ce se găsesc întotdeauna într-un raport dialectic, domină adesea lucrările sale. „Cu toate că și-a făcut studiile muzicale la Roma – scrie Guido M. Gatti în *Histoire de la musique, sous la direction de Roland Manuel* -, Roman Vlad reușește să nu facă uitată originea sa românească, în sensul că *vâna* romantică și dramatică este la el predominantă, chiar atunci când jocul inteligenței sale extraordinare se exercită cu mai multă subtilitate. Într-adevăr, temperamentul său îl îndeamnă, uneori, la depășirea cadrului fixat și la un anumit dezechilibru. Cu toate acestea se întâmplă ca astfel de defecte să constituie elemente pozitive, ca în Cantata pentru cor și orchestră *Le ciel est vide* (1953), pe texte de Jean Paul și Gérard de Nerval. Alt aspect al fanteziei muzicale a lui Roman Vlad, care se traduce prin invențiunea plăcută și ușoară, îl vom recunoaște în *Divertimento* pentru unsprezece instrumente (1948), ca și în numeroasele muzici de scenă și de film pe care le-a compus."[82]

Tot datorită libertății de exprimare pe care Roman Vlad și-a asumat-o în cadrul dodecafoniei, în cele *Tre invocazioni* pentru voce înaltă și pian, pe versete latine extrase din diferite părți ale Bibliei, compuse în 1948-1949, descoperim, pe lângă scheme de organizare folosite în *Divertimento*, lărgirea spațiului dodecafonic prin recurgerea, în unele fragmente, la sferturi de ton (Ex. 48) și extinderea principiilor seriale la valorile ritmice (Ex. 49).

La începutul celei de a doua *Invocații*, linia vocală se remarcă prin folosirea sferturilor de ton.

Exemplul 48




Invocația a III-a aduce repetarea obstinată a unui desen melodic constituit din

[82] Guido M. Gatti – *La musique italienne au XX-e siècle* - în *Encyclopédie de la pleiade/histoire de la musique*, volum publié sous la direction de Roland-Manuel, Paris, 1963, Librairie *Galimard* / II, p. 1391.

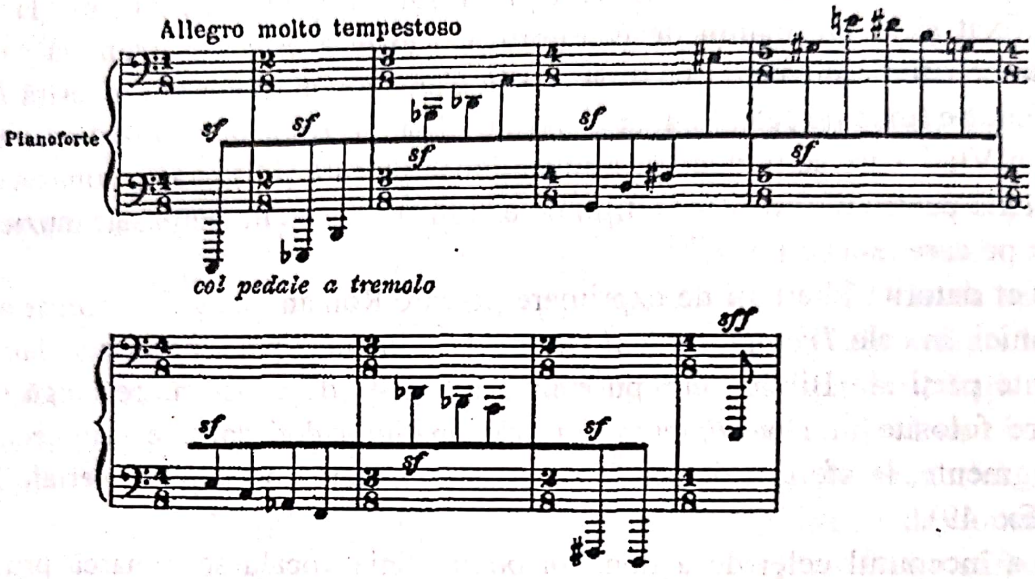


Scanned with OKEN Scanner

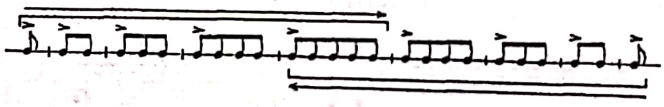
dispunerea orizontală a celor două serii (Ex. 49) care stau la baza lucrării (forma originară a primei serii și recurența seriei a II-a).

Acest desen melodic este guvernat de o *serie ritmică* ce reprezintă o progresie înlănțuită cu regresiunea sa, de fapt un *crescendo* și un *descrescendo* dinamic în care domină optimile cu indicația *sforzato*, în ordinea 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1 (Ex. 50).

Exemplul 49




Exemplul 50



Se pare că Roman Vlad este compozitorul care anticipă, încă din anul 1949, aplicarea principiilor seriale la valorile ritmice, din moment ce în *Istoria dodecafoniei* afirmă, referitor la lucrarea sa, că serialismul integral „plutea în aer", iar în 1950 Boris Blacher, în prefața la lucrarea pentru pian *Ornamentele* op. 37, care are ca subtitlu *Șapte studii pe metri variabili*, a dat o formulare sistematică procedeelor bazate pe folosirea unor serii de valori ritmice. Transilvăneanul Rudolf Wagner-Régeny a construit apoi în lucrarea *Mythologische Figurinnen* serii ritmice după modelul lui Boris Blacher.

Una din afirmările viguroase ale lui Roman Vlad din domeniul liric rămâne, fără îndoială, opera într-un act *Storia d'una mamma*, compusă în 1950-1951 și interpretată pentru prima dată sub formă de oratoriu, în cadrul Festivalului *Toamna muzicală* de la Venezia (8 octombrie 1951), sub bagheta dirijorului Nino Sanzogno. Libretul lui Gastone di Venezia se bazează pe o poveste de Hans Christian Andersen. Sunt de asemenea folosite *Dormi, Iisuse* din *Des Knaben Wunderhorn* și o scurtă poezie a Giovannei Naldi. În această operă, care circulă și în versiune radiofonică, există o singură voce, cea a mamei, celelalte personaje fiind mimate sau dansate (opera a fost prezentată în concert și la București, de Orchestra Națională Radio). Un recitativ vorbit, conceput pentru radiodifuzare, este încorporat în partitură, dar este indispensabil pe scenă sau în sala de concert, unde acțiunea și scena se compensează.



Scanned with OKEN Scanner

Iată povestea:

Într-o noapte de iarnă, o mamă veghează, cântând la căpătâiul copilului ei bolnav. Îi este teamă să nu moară.

Bate cineva la ușă. Mama spune „Intră!" și apare un bătrân acoperit de zăpadă. Îi oferă ospitalitate, dar adoarme în timp ce cânta un cântec de leagăn (ninna nanna). Bătrânul fură copilul.

Mama se trezește. Disperată, se repede afară. Într-un nor de zăpadă viscolită, Noaptea, o femeie învesmântată în negru, îi promite să o călăuzească dar cu condiția să-i cânte un cântec de leagăn. Trebuie să găsească o pădure de brazi, în inima căreia, la o răscruce de drumuri, se află un măceș uscat.

Măceșul acesta îi promite să-i arate drumul dacă mama îi va cânta cântece de leagăn și-i va topi țurțurii strângându-l la piept. Ea se supune și spinii o străpung. Măceșul înflorește în toiul iernii și îi poruncește să găsească un lac.

Lacul îi promite să-i arate drumul dacă va plânge până îl va umple la loc.

Apoi este ridicată și lăsată jos pe malul celălalt, unde Grădina se întinde cât vezi cu ochii. Bătrâna de la Mormânt veghează. Ea îi promite să-i arate drumul dacă acceptă să-și schimbe pletele negre cu părul alb al bătrânei. Ea o însoțește pe mama oarbă în grădină și îi spune că florile sunt de fapt ființe umane. Mama se apleacă și, din milioane de bătăi de inimi, o recunoaște pe aceea a copilului ei într-o floare plăpândă de șofran. Bătrâna o avertizează pe mamă să nu atingă floarea, iar când va veni Moartea, să n-o lasă nici pe ea să o atingă.

Sosește Moartea. Mama o amenință că smulge două flori dacă nu-i dă copilul înapoi. Moartea a găsit cele două perle din lac și îi redă vederea. Ea îi dezvăluie Mamei, prin intermediul cristalului lacului, două destine identificate cu cele două flori: unul binecuvântat, celălalt blestemat. Mama se roagă ca fiul ei să fie binecuvântat, spunând că preferă să i-l ia Moartea decât ca acesta să trăiască sub blestem. „Doamne, nu mă asculta dacă rugămintea mea este împotriva voinței Tale", se roagă Mama. Moartea smulge micuța floare și o duce într-un ținut necunoscut.

Roman Vlad menționează că a accentuat sentimentul religios al basmului. După invocația Mamei a adăugat o rugăciune în limba latină *Domine, adiuva incredulitatem meam*, iar apoi a continuat cu *In Paradisum deducant te angeli*. Unii compozitori au plasat acest imn în *Requiem*, dar mai rar. „Acest imn face ca lucrarea să se termine într-o lumină transfigurată, totuși în ambiguitate, dacă problematica este rezolvată pe deplin. Și în final, acordul pe care publicul îl percepe ca un acord perfect, este în realitate (mai întâi) un acord *major – minor*, el nu este perfect, nici major, nici minor, ci rămâne cu o notă de dubiu, un dubiu ce nu se poate elimina, dar aceasta nu este în contradicție cu teza religioasă."[83]

Simbolismul basmului este intim legat de muzica operei, căci într-adevăr cele două se află într-o relație simbiotică. Moartea apare la început și la sfârșit, și în ambele cazuri centrul tonal este clar definit. Indicația compozitorului pentru grădina de flori

---

[83] Nora Cervi, *Contestația muzicianului Roman Vlad*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad, op. cit.*, pp. 38 – 39.



Scanned with OKEN Scanner

cântătoare – *quasi con magica fissita* (*fixitate*) se aplică atât tonalității cât și expresiei. Pe de altă parte, muzica pentru căutările mamei frizează atonalitatea, iar unul dintre *Cântecele de leagăn* (*berceuse*) este marcat prin *molto intenso quasi „espressionisticamente"*. Viscolul este sugerat prin *canon perpetuus*. O fantastică geometrie le motivează pe amândouă. Iar simbolul lacului este sugerat prin oglinda *canonului cancrizans*.

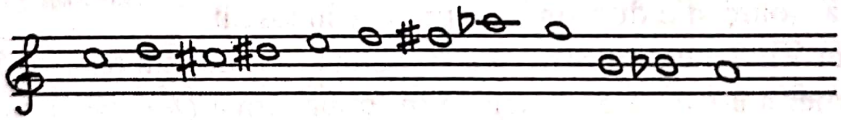
În *Cântecul de leagăn* (*berceuse*) *Dormi, Iisuse*, imaginea lui Hristos reflectată în copil își are corespondența muzicală în simetria bilaterală a două acorduri – *Mi bemol* major și *La* major. Cântecul începe pe acordul *Mi bemol* – ca pedală, iar *La* – orchestrat în registrul acut, întărește cea de-a unsprezecea armonică superioară a sunetului fundamental și se încheie cu o pedală pe *La major*, de această dată *Mi bemol* preluând funcția aceleiași armonice superioare, care completează cercul. „Cântecul este un fel de cristal magic muzical, care reflectă imagini armonice; o minusculă «muzică a sferelor»."[84]

Structura operei este colonară, opt ariete cântate de mamă sunt separate de recitativul vorbit, din care o parte se desfășoară pe un fundal orchestral polifonic. Ultima arietă a mamei este precedată și urmată de corul florilor și, respectiv, al îngerilor. (Lucrarea este dedicată mamei compozitorului.)

*Povestea muzicală* într-un act *Storia di una mamma* se bazează, în principal, pe două *serii*. Prima (Ex. 51) cuprinde intervale și conexiuni armonice cu virtualități diatonice, iar în a doua (Ex. 52) prevalează intervalele cromatice.

Exemplul 51

Exemplul 52



A doua *serie* permite formarea unor canoane în care fiecare din cele patru voci dezvoltă o formă diferită a *seriei* fără ca în imaginea sonoră de ansamblu ce rezultă din împletirea vocilor să fie repetat vreun sunet înainte ca toate celelalte unsprezece să fi fost emise (Ex. 53). În consecință, la fiecare trei măsuri, în țesutul polifonic se produc noi *serii dodecafonice*, cărora în continuare li se poate oferi o funcțiune constructivă autonomă.

Corul final pe textul amintit, «*In Paradisum deducant te angeli*», prezintă un discurs cu o armonie de un pronunțat funcționalism (Ex. 54), limbajul serial disolvându-se într-o decisă rezolvare diatonică.

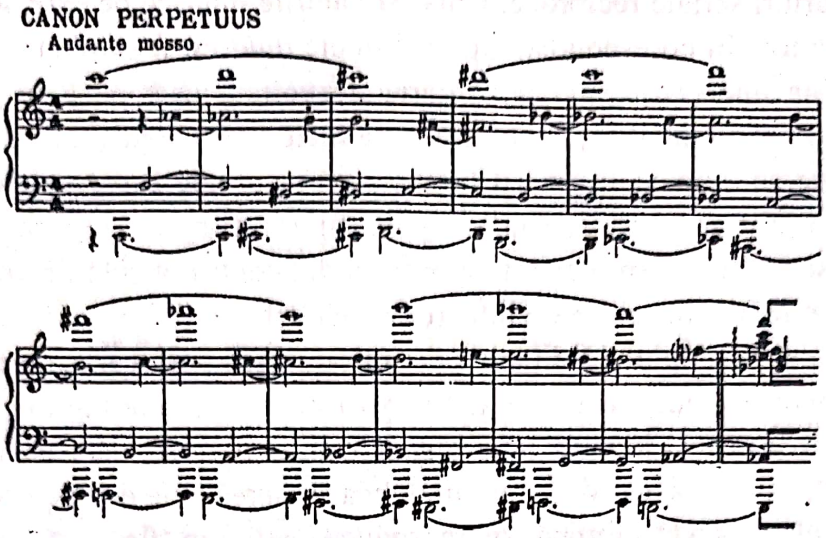
---

[84] Ronald Stevenson, *An Introduction to the Music of Roman Vlad*, în *The Music Review*, *op. cit.*, pp. 126 – 127.

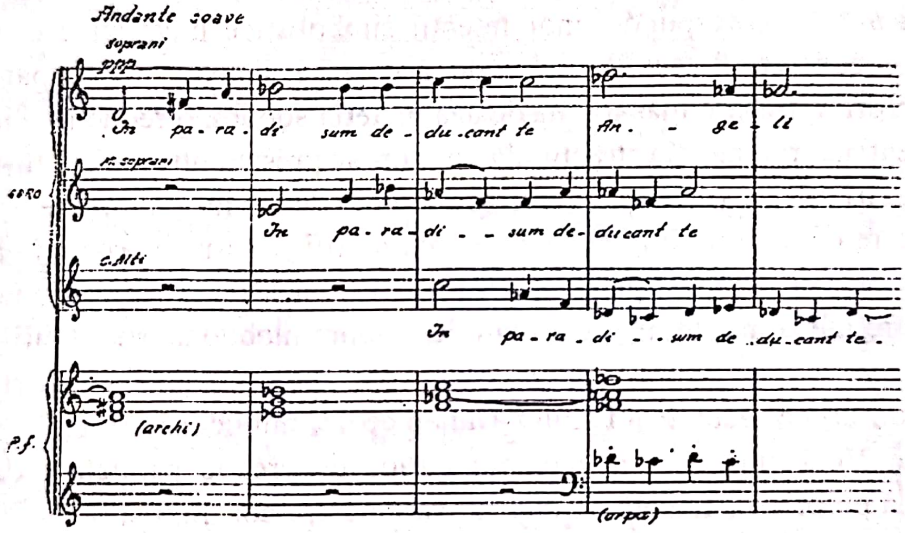


Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 53



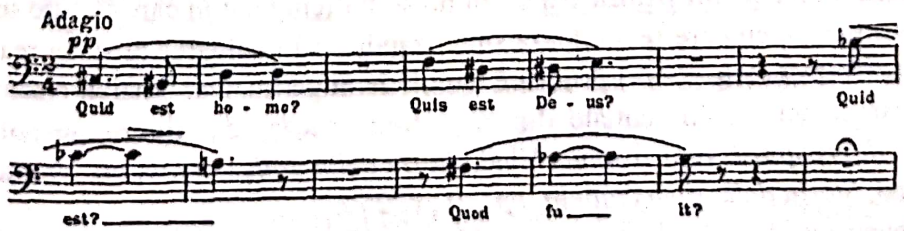

Exemplul 54




Cea mai semnificativă trăsătură a operei în relație cu evoluția componistică a lui Roman Vlad este acel *canon perpetuus in motu perpetuo* care însoțește apariția finală a Morții, întrucât acest canon urma să fie folosit în două lucrări succesive: *5 Elegii* (pe texte biblice) și *Cantata a III-a «Le ciel est vide»*".

*Seria* citată în Ex. 52 reapare în a IV-a și a V-a din cele *5 Elegii* pentru voce și orchestră de coarde sau pentru voce și pian, cu unele permutații în interiorul fiecăruia din cele patru grupe de trei sunete din care este compusă.

Exemplul 55






Scanned with OKEN Scanner

În această formă *seria* este alcătuită din patru grupe de note care, la rândul lor, se găsesc în raporturi seriale reciproce. Chiar și valorile metrice pe care sunetele din grupul originar le primesc în corespondență cu cuvintele *quid est homo?* sunt considerate drept componente ale unei *serii ritmice*, a cărei dezvoltare este pusă în strânsă relație cu desfășurarea *seriei* de intervale. Retrogradarea melodică a celulei seriale se desfășoară cu valori recurente, în timp ce inversării și inversării recurente a intervalelor le corespunde o interversiune (cu respectiva retrogradare) a figurii ritmice. Figura ♩. ♪♩♩ admite două interversiuni care permit așezarea optimii din centru la cele două extremități ale ei, din care fiecare reprezintă calea de întoarcere a celeilalte.

*Seria* din Exemplul 55, în afară de introducerea unor canoane care generează noi serii în mod analog celui arătat în Ex. 53, permite construirea unui *canon alla prima* la douăsprezece voci care, intrând la o distanță de o optime, dă naștere, într-o mișcare uniformă neîntreruptă, la acorduri care înglobează mereu cele douăsprezece sunete.

Constelația dodecafonică se reproduce astfel în fiecare secțiune verticală a țesutului sonor, ca un adevărat și propriu *pătrat magic*. Autorul ține să precizeze însă în *Istoria dodecafoniei* (Capitolul IX, *La dodecafonia in Italia*) că „formularea unui astfel de *Canon perpetuus* nu corespunde unor intenții simbolistice metafizice ci urmărește un rezultat sonor concret: fricțiunile celor douăsprezece sunete, care apar simultan de douăsprezece ori în fiecare măsură, disociază materia sonoră, o reduc la o pulbere foarte fină, nediferențiată; polimorfia structurală maximă se preschimbă astfel într-una absolută, haotică, în amorfie.[85] Se stabilește astfel un raport dialectic între o ordine extremă și acel *nullus ordo* care «domnește împreună cu umbra morții și veșnica oroare în lumea durerii și a tenebrelor», așa cum se spune în *Elegia a V-a*, a cărei parte instrumentală constă dintr-o repetare uniformă, în maniera unui perpetuum mobile a canonului"[86] reprodus în exemplul 56.

Într-un articol asupra lui Luigi Dallapiccola, publicat în *The Score* din martie 1956, Roman Vlad citează «un exemplu curios de creație paralelă independentă»[87], referindu-se la propria sa cantată *Le ciel est vide* pentru cor mixt și orchestră (ar fi putut include și *Elegiile*) și la al șaselea lied din *Goethe – Lieder* pentru mezzosoprană și trei clarinete de Luigi Dallapiccola. Ambele lucrări au un principiu comun de elaborare a seriei de douăsprezece sunete ce se bazează pe însumarea celor patru forme de imitație a unui motiv de trei sunete care are în componența sa cele mai restrânse intervale ale sistemului temperat: secunda mare și secunda mică. Iată seria lui Luigi Dallapiccola (Ex.57) cu care se schițează liniile cântului și ale clarinetului în al șaselea lied din *Goethe – Lieder*:

---

[85] „Se realizează un fel de *integralizare* a spațiului sonor temperat în care fiecare sunet se anulează, tot așa precum fiecare culoare se anulează sintetizându-se în culoarea albă. În realitate este vorba de termenul («*Weisses Rauschen*») prin care teoreticienii germani ai muzicii electronice denumesc acele asamblări sonore nediferențiate din care, prin procese de filtrare, se pot extrage sunete individuale *nediferențiate*" (vezi Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, nota 280, p. 369).

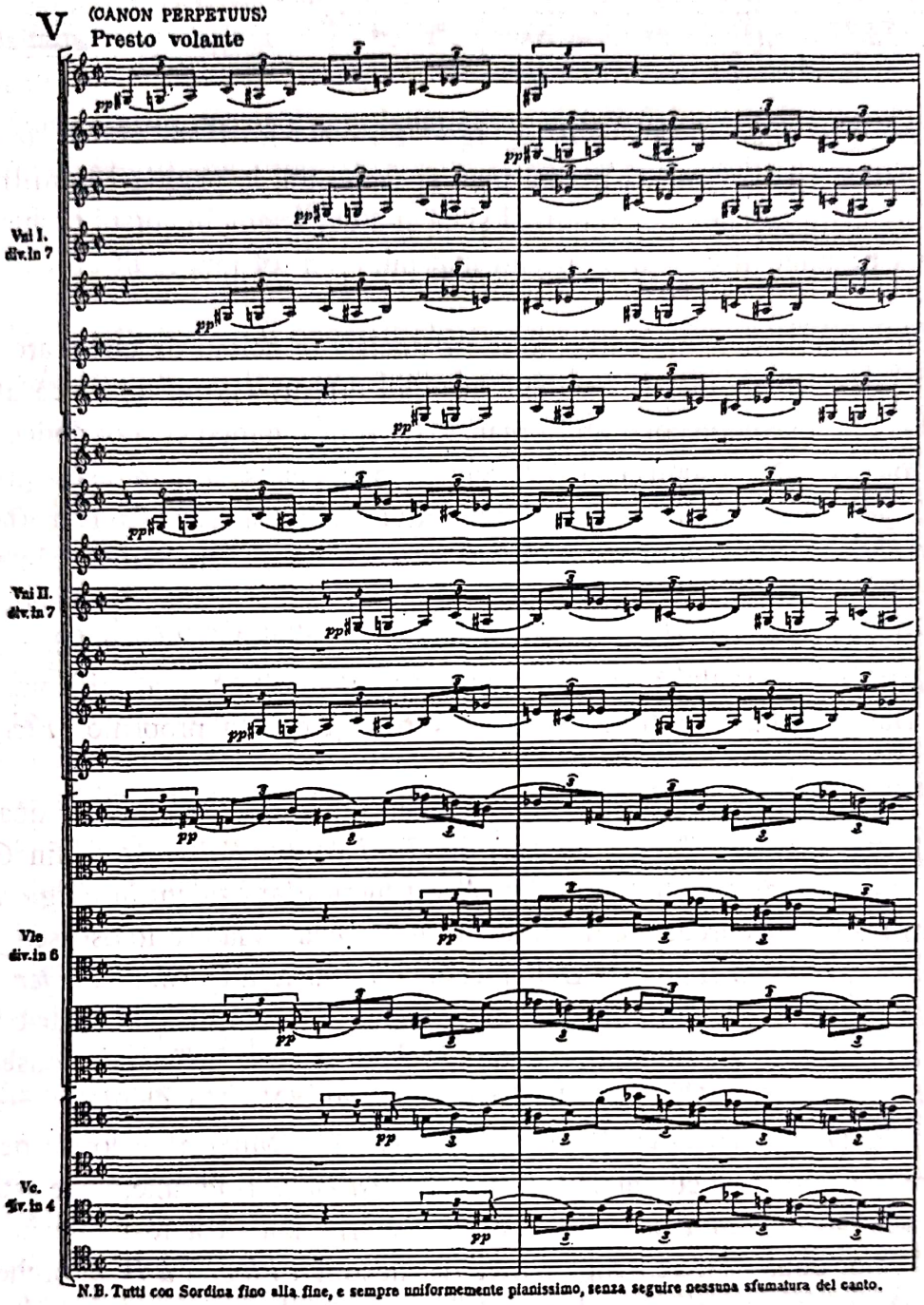
[86] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, p. 250.

[87] Ronald Stevenson, *An Introduction to the Music of Roman Vlad*, în *The Music Review*, *op. cit.*, p. 128.



Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 56




Exemplul 57

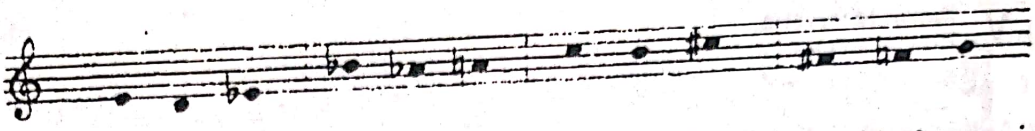
După cum s-a observat, Roman Vlad folosește acest principiu de elaborare a seriei în *Storia d'una mamma*, *5 Elegii* și-l va extinde în *Cantata a III-a «Le ciel est vide»* (vezi Ex. 53 și 55).

Incidental se mai poate observa că aceste serii sunt asemănătoare cu cea folosită de Igor Stravinski în *Movements for piano and orchestra*, lucrare terminată în 1959.



Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 58



În *Memories and Commentaries*, Igor Stravinski, dând câteva informații prețioase în legătură cu *Movements* pentru pian și orchestră, la pagina 106 afirmă că a descoperit «combinații seriale» noi pentru el și că și-a dat seama în cursul procesului de redactare că era pe punctul de a deveni «nu mai puțin, ci tot mai mult un compozitor serial».[88]

La acești trei compozitori, deși folosesc același principiu de elaborare serială, metodele lor de compoziție duc la rezultate cu totul diferite (să nu uităm că atât Igor Stravinski, cât și Luigi Dallapiccola sau Roman Vlad, aplică în mod creator dodecafonia).

În perioada când a compus cele *5 Elegii*, Roman Vlad se afla în insula grecească Lemnos, iar Luigi Dallapicolla în America. Renumitul analist și eseist Roman Vlad, care a «profetizat» perioada dodecafonică a lui Igor Stravinski, a caracterizat cântecul lui Luigi Dallapicolla ca exprimând „claustrofobie și oprimare interioară"[89] și demonstrează că structura acelui șir de sunete conține „cele mai închise intervale" – secundele minore și majore -, identificând intervalul închis cu claustrofobia. Acest pasaj al lui Roman Vlad despre Luigi Dallapiccola este fundamental pentru înțelegerea propriilor *Elegii* și a *Cantatei* sale.

Textul elegiilor este extras din *Vulgata* (traducere a *Bibliei* în limba latină făcută în secolul IV), mai ales din *Cartea lui Iov*, din *Psalmi*, din *Ecleziast* și din *Geneză*. Compozitorul și-a ales textele cu mare grijă. Acest lucru este evident în *Elegia a IV-a*, care este semnificativă, deoarece tocmai în ea începe Roman Vlad să folosească șirul de sunete care apare în *Cantată* și pe care Dallapiccola l-a folosit în *Goethe – Lieder*.

Fiecare din primele patru rânduri ale *Elegiei a IV-a* este luat dintr-o pagină diferită a *Bibliei* și, totuși, aceste rânduri sunt atât de bine alese încât sună consecutiv.[90] Ele sunt: *Quid est homo* (Iov, VII, 17), *Quid est Deus* (Iov, XXI, 15), *Quid est? quid fuit?* (Ecleziastul, I, 9), *Quid enim novit Deus?* (Iov, XXII, 13). Muzica elaborată pe aceste cuvinte reapare în *Cantată* pe cuvintele: *«Vater, wo bist Du?»* («Părinte, unde ești?»). În opera într-un act *Storia d'una mamma*, aceeași materie sonoră a fost folosită pentru enigma Morții celor două destine. După partea de început a *Elegiei a IV-a*, orchestra de coarde este tratată într-o manieră pointilistă, care reapare în *Cantată*, deși ea este considerabil dezvoltată aici datorită resurselor mai ample ale orchestrei.

Să nu ne surprindă acest fapt. Johann Sebastian Bach nu a ezitat să adopte pentru

---

[88] Vezi *Stravinski* de Roman Vlad, traducere de Eugen Costescu, *Ed. Muzicală*, București, 1967, pp. 235 – 236.

[89] Ronald Stevenson, *An Introduction to the Music of Roman Vlad*, în *The Music Review, op. cit.*, p. 128.

[90] O prezentare a celor *5 Elegii* pe texte biblice a fost publicată de Filarmonica *Moldova*, în programul *Concert omagial Roman Vlad* de Viorel Munteanu, Iași, 20 mai 1994. În *Anexele* de la capitolul *Dincolo de dodecafonie (1. Cinci elegii)* redăm textele în limba latină și traducerea lor în limba română.



Scanned with OKEN Scanner

o compoziție concepută la sărbătoarea *Corpus Domini*, cuvinte pentru omagierea unui Prinț german, fără ca cineva să-l acuze astăzi de a fi făcut prin aceasta un sacrilegiu. Și Luigi Dallapiccola a folosit în două lucrări consecutive același material muzical: *Tre Landi* pentru voce înaltă și orchestră de cameră și opera lirică *Vole di notte*. Temele acestor două compoziții par foarte îndepărtate. *Laudele* sunt scrise pe texte extrase din *Laudario dei Battuti* din Modena și sunt datate cu anul 1266. S-ar părea că este greu să-ți imaginezi ceva mai contrastant cu spiritul medieval al acestor *Imnuri către Sfânta Fecioară* și evenimentul specific secolului al XX-lea pe care se bazează libretul extras de același compozitor din cartea omonimă a lui Antoine de Saint – Exupéry, *Zbor de noapte*. Materialul sonor al operei *Volo di notte* nu numai că derivă în bună parte din cel al *Laudelor*, ci în multe cazuri ajunge aproape să se identifice cu acesta din urmă. Și aceasta nu numai în ceea ce privește ideile și motivele tematice, ci și în multe trăsături ale discursului muzical, transferate dintr-o lucrare în alta și menținute în forma originară, doar cu substituirea simplă a cuvintelor, plus unele variante instrumentale extrinseci. Dintr-un anumit punct de vedere Roman Vlad procedează, ca și Luigi Dallapiccola, într-un mod contrar celui, să-i zicem, al unui Stravinski. Într-adevăr, acesta din urmă pare să înainteze în demersul său prin salturi neașteptate. În anumite momente, fiecare operă a sa pare să le dezmintă și să le contrazică pe cele precedente.

În schimb, la Luigi Dallapiccola sau Roman Vlad, compozițiile lor, mai mult decât să se înlănțuiască, par să înflorească unele din altele. Ai impresia că printr-o figură sonoră odată inventată, ei nu reușesc să-i epuizeze toate posibilitățile într-o singură lucrare, ci sunt îndemnați ulterior să-i fructifice virtualitățile în lucrări succesive. Vom reveni asupra acestui aspect din creația lui Roman Vlad atunci când vom comenta *Immer Wieder*, pe un text de Rainer Maria Rilke și *Il Gabbiano,* după Cehov.

Din punct de vedere tehnic cele *5 Elegii* sunt de o sobrietate clasică. Monodia este extensiv prezentă în partitură și acest element monodic cere, în interesul variației, o deviere de la „clasica" folosire a unei singure serii fundamentale pentru întreaga lucrare (se evidențiază câte o serie pentru primele trei mișcări și aceeași pentru ultimele două, aceasta din urmă fiind utilizată și în *Cantată*). Tratamentul liniei vocale sugerează mai curând vechea cantilație ebraică, decât corala catolică, adică ea este mai degrabă rece, decât meditativă și senină și se mișcă în salturi, nu pas cu pas, uneori prin intervale augmentate sau diminuate care sugerează un orientalism atavic incontestabil.

Aceste *Elegii* sunt de sine stătătoare[91], dar importanța lor în opera lui Roman Vlad crește considerabil când sunt apreciate drept studii pregătitoare pentru marea *Cantată*. Cea de a V-a *Elegie*, un *canon perpetuus* (cum s-a mai precizat), care-și are originea în opera *Storia d'una mamma*, este transplantată întocmai în mișcarea centrală a

---

[91] Scrise între anii 1950 – 1952, cele *Cinci elegii* sunt dedicate soției compozitorului, doamnei Licia Borrelli – Vlad. Poate că ar trebui să aducem un omagiu aici devoțiunii doamnei față de soțul său. Arheolog celebru, investită cu mari răspunderi în teritoriul Mediteranei, domnia sa este, ca și Roman Vlad, profund interesată de filosofie. În treacăt fie spus, în serialul de televiziune *Verdi*, transmis și la noi cu mare succes (pentru care Roman Vlad a „recompus" muzica „uitată" de G. Verdi), apariția *episodică* a Cosimei și zâmbetul lui Wagner erau reprezentate de soții Vlad, care s-au amuzat să apară în aceste roluri, după ce maestrul a și cântat la pian „în locul lui Verdi".

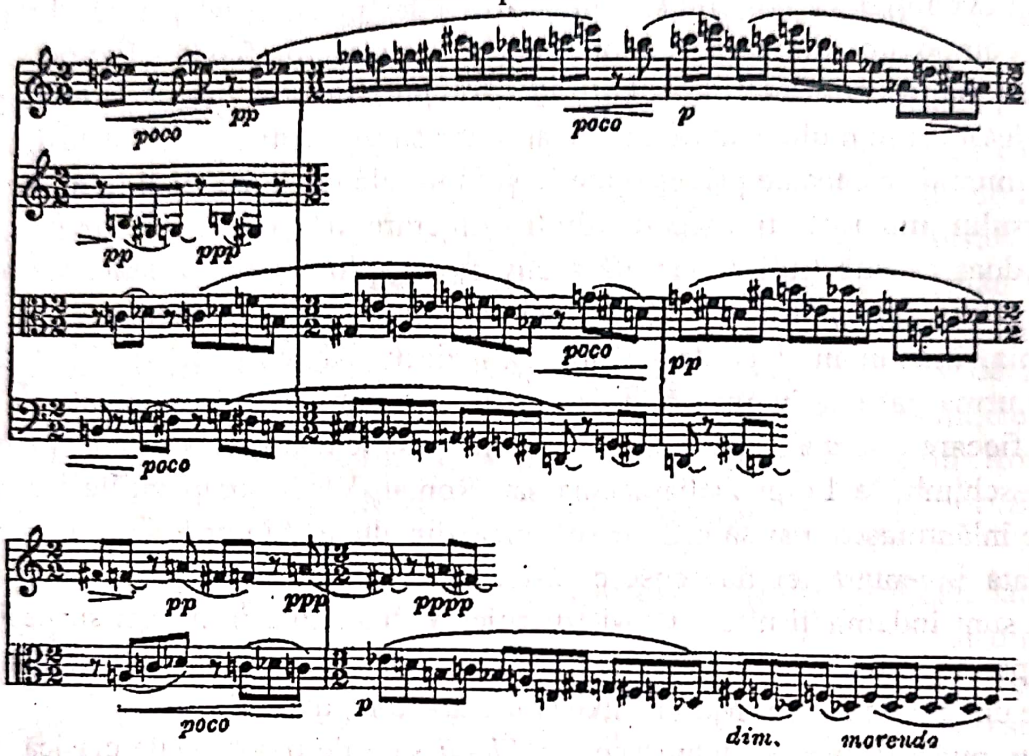


Scanned with OKEN Scanner

*Cantatei*. Ca un fel de mărturie a *nexus* - ului interior care leagă *Elegiile* de *Cantată*, ultima *Elegie* nu are bară finală. În sensul că nu are sfârşit, întrucât vocile canonice sunt reduse una câte una; este ca şi cum muzica s-ar îndepărta treptat şi, trecând dincolo de „bariera timpului", s-ar perpetua la nesfârşit.

Acest final în care sensul ultimei pagini rămâne deschis spre un timp fără limită, asupra unui abis fără sfârşit, ne duce cu gândul la *Suita lirică* de Alban Berg (Ex. 59).

Exemplul 59




Fără a încheia şi repetând mecanic ultimul său interval, viola, rămasă singură, continuă să cânte în imaginaţie la infinit şi dincolo de momentul în care «morendo» se stinge fizic.

Cantata *Le ciel est vide* pentru cor şi orchestră, compusă în 1952 – 1953 şi dedicată marelui critic şi editor italian Guido Maria Gatti, a fost prezentată pentru prima dată la Torino, sub conducerea lui Nino Sanzogno, la 29 octombrie 1954, în cadrul stagiunii simfonice publice a programului radiofonic III. Lucrarea este concepută în dublă versiune, pentru a putea fi interpretată fie în limba germană, pe textul din *Erstes Blumenstück* (*Prima piesă florală*) de Jean Paul Richter, fie în limba franceză, pe versurile extrase dintr-un fragment al poemului *Le Christ aux oliviers* (*Hristos pe Muntele Măslinilor*) în care Gérard de Nerval „imită liber" proza poetică a lui Jean Paul Richter. *Piesa florală* de Jean Paul, inclusă în volumul al II-lea al lucrării *Siebenkäs,* poartă subtitlul «*Discursul lui Hristos mort pe edificiul lumii în care Dumnezeu nu există*». „Este vorba de o viziune înspăimântătoare, un vis în care defunctul Hristos apare morţilor pentru a le spune că «cerul este gol», că nu există un Părinte etern, ci ei sunt deci orfani, părăsiţi şi singuri într-un univers în care domneşte «întâmplarea nebună şi smintită», iar ordinea cosmică va trebui să recadă în haos, în nimic. Jean Paul spune de la început că «scopul acestui poem este justificarea îndrăznelii sale». Intenţia lui este să arate



Scanned with OKEN Scanner

absurditatea teribilă a unei viziuni atee despre lume și să facă oamenii să fie conștienți de imensa binefacere a credinței. Și în josul paginii el adaugă: «Dacă vreodată inima mea va fi atât de nenorocită și amorțită, dacă în ea vor fi murit toate sentimentele care afirmă existența lui Dumnezeu, atunci mă voi adânci în aceste rânduri și ele îmi vor vindeca și îmi vor reda credința».

Gérard de Nerval plasează «discursul lui Hristos», imaginat de Jean Paul, în momentul în care Hristos se simte abandonat de Tatăl ceresc în timpul veghei tragice pe Muntele Măslinilor. Acesta este «momentul lui Iov» în Hristos, momentul cel mai uman din existența sa, în care el trăiește pentru o clipă drama fundamentală a condiției existențiale a omului, determinată de îndoiala ce îi slăbește credința dar la care omul nu va putea renunța totuși niciodată."[92]

Pentru a reda varietatea infinită a formelor Universului în dezagregare, autorul a recurs la un procedeu care multiplică la exces constelațiile seriale. Se știe că în ultimele lucrări ale lui A. Webern spiritul variațiunii seriale tindea să atace înseși infrastructurile fiecărei serii. S-a arătat că la A. Webern, încă din *Tema cu variațiuni* a *Simfoniei* op. 21, scrisă într-o formă riguros canonică, extrema polifonie echivalează cu amorfia. În *Le ciel est vide* Roman Vlad merge mai departe. „Seria de douăsprezece sunete încetează să mai funcționeze ca unitate constructivă a edificiului sonor și această sarcină este transmisă unei celule seriale care cuprinde numai două intervale: o secundă mică și una mare.

Exemplul 60

Toate variantele posibile ale acestui «Urmotiv» se adună în *serii dodecafonice* tot mai diverse, fapt pentru care, în structura intrinsecă, toată *Cantata* se configurează ca o singură, imensă variațiune în care se rotește acel nucleu originar. Pe lângă valorile ritmice și cele timbrice sunt organizate serial și adesea dau naștere la canoane care sunt laolaltă melodice, ritmice și timbrice."[93]

Dacă în lucrările electronice de mai târziu, de exemplu în *Ricercare elettronico,* Roman Vlad a folosit nemijlocit amestecuri sonore și complexe sonorități drept elemente structurale de bază, în compozițiile instrumentale a organizat variațiile sunetului în așa fel încât să evidențieze efecte sonore amorfe, haotice, de foșnet, ca fiind alterări dialectice ale posibilităților polimorfiei duse la extrem. „Pentru a realiza o amorfie de gradul II – spune autorul -, o «Non – Ordine», elaborată până la ultima limită, am folosit șiruri care rezultă din însumarea a patru celule din câte trei sunete. Aceste șiruri permit formarea unor canoane la douăsprezece voci, din care rezultă sonorități combinate ce conțin toate

---

[92] Roman Vlad, *Le ciel est vide* (III. Cantata) su testi di Jean Paul e Gérard de Nerval per coro misto e orchestra; Partitura e reduzione per pianoforte, Edizioni *Suvini – Zerboni*, Milano [Prefața autorului]. Redăm în *Anexele* de la capitolul *Dincolo de dodecafonie* (2. *Le ciel est vide*) cele două texte alternative ale cantatei extrase din Jean-Paul și Gérard de Nerval, precum și traducerile în limba română.

[93] Roman Vlad ,*Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, p. 250.



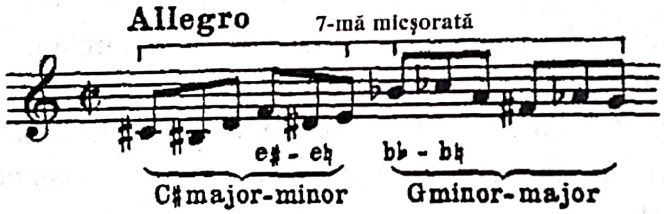
Scanned with OKEN Scanner

cele douăsprezece sunete în diverse poziții, într-un spațiu foarte restrâns. Pentru prima dată apare un corespondent simbolic al lui «Nulus Ordo», despre care e vorba în textul biblic al celei de a cincea elegii. Am aplicat acest principiu în cea de a III-a Cantată, *Le ciel est vide*, legat de cuvintele lui Jean Paul...*«și veșnicia plutea peste haos, se destrăma și se refăcea. Strigați continuu, sunete false, destrămați umbrele, căci El nu există!»*. Am utilizat aceste șiruri, din care rezulta puternice «Pătrate magice», [...] fără să devalorizez haotic individualitatea fiecărui sunet. Aceasta se întâmplă numai în momente extreme, sau între paranteze, altfel se ajunge la moartea muzicii, înțeleasă ca ordine, la «Nimicul rigid, mut (Jean Paul) și, pentru a-l cita încă o dată pe Jean Paul, la «Întâmplarea nenorocită».”[94]

Un *motto* de trei măsuri în *Andante mosso* prefațează Cantata *Le ciel est vide*. Spiritul negației care străbate întreaga lucrare este expus printr-un singur cuvânt rostit răspicat de corul mixt – *Nein* (*Nu*) – cu indicația: *secco, parlato, con voce scura e bassa*. Apoi tăcere. Sunt folosite nouă sunete în această structură acordică susținută de corul mixt, clarinete, fagoturi, timpane, violine și viole. Cu celelalte trei sunete rămase, *do – re diez – si*, dispuse melodic la cor și coarde în octave, se amplifică negația: *es ist Kein Gott* (*nu există Dumnezeu*). Întreaga orchestră se adună în *flatterzunge* (la suflători) și tremolo (la corzi) pe cuvântul *Gott*, cu totalul cromatic, în *ff*.

Partea I propriu-zisă începe cu orchestra într-un *ostinato* canonic pe următorul subiect:

Exemplul 61




care prezintă, alături de *motivul originar*, recurența transpusă, inversarea și inversarea recurenței, ultimele șase sunete fiind o inversare transpusă a primelor șase. Prin alegerea acestui subiect și tratarea lui imediată în *stretto*, Roman Vlad își asumă parcă o sarcină provocatoare. Și-a concentrat atât de mult materialul inițial, încât dezvoltarea sa necesită o ingeniozitate considerabilă, dar încrederea cu care compozitorul răspunde acestei provocări dovedește o mare măiestrie.

Corul intră pointilist pe acest canon: o voce diferită pentru fiecare silabă, mai întâi în durate de semibrevis, apoi ritmul accelerându-se treptat.

La reiterarea *motto*-ului în țesătură armonico – polifonică, acordul de septimă micșorată și acordul major – minor sunt folosite din plin (Ex. 62), iar cuvintele, de astă dată repetate într-o inversare a frazei, dezvăluie, sub orice formă, zadarnica invocație a lui Dumnezeu, care alternează cu viziunea halucinantă a abisurilor infinite ale universului.

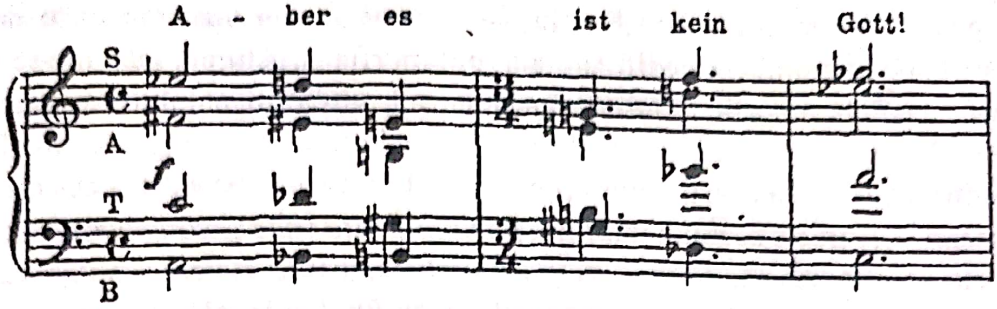
---

[94] Roman Vlad, în *[Notă autobiografică]* din *Donaueschinger Musiktage für ...*, *op. cit.* pp. 17-18.



Scanned with OKEN Scanner

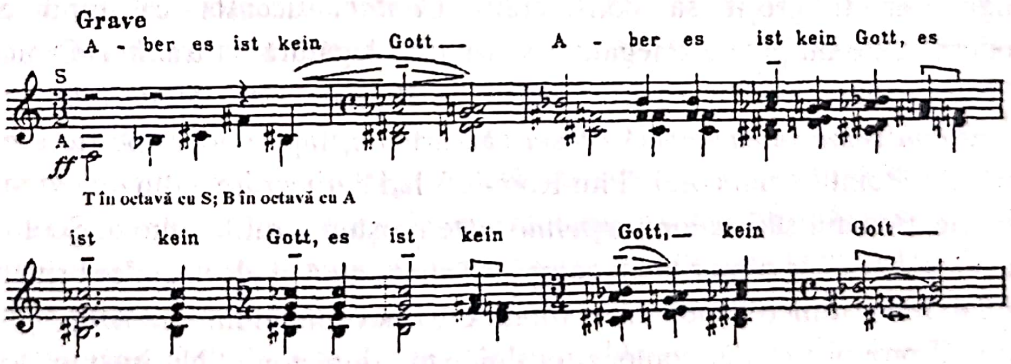
Exemplul 62




A doua secțiune a părții I – *Andante* (*calmo, ma non troppo lento*) – cu aparenta orchestrație pointilistă, este „o muzică a sferelor".[95] Pe parcursul câtorva măsuri, tratarea instrumentelor de coarde cuprinde: *normale, armonici, tremolo, sul ponticello, col legno, pizzicato.* „În timp ce ochestra explorează tristele înălțimi, corul prefigurează coborârea în Infern. Aceasta crează o dramă interioară în sine. Țipetele se intensifică, ascultătorul este în permanentă expectativă, așteptându-se să audă un țipăt și mai cutremurător. Totuși, atunci când sosește punctul culminant, acesta este constituit din cea mai îndepărtată șoaptă a unei singure voci din corul *a cappella*: *Vater, wo bist Du (Părinte, unde ești?)*. Acesta este miezul lucrării. Voci solo sunt treptat adăugate vocii soliste, până când întregul cor pune această întrebare în căutarea sufletului."[96]

Un *tutti* orchestral neașteptat – *Allegro furioso* – conduce la potolirea mișcării, odată cu apariția textului *Ich hörte nur den ewigen Sturm (Am auzit doar furtuna eternă)*. În final revine *motto*-ul inițial, reluat de mai multe ori (Ex. 63), cuvântul *Gott* pierzându-se în infinit.[97]

Exemplul 63




În partea a doua, corul și orchestra se dispun pe două planuri distincte: în timp ce vocile cântă extrema disperare a omului, al cărui strigăt către Dumnezeu rămâne fără răspuns,instrumentele desfășoară acel impasibil *Canone perpetuo* la douăsprezece voci

---

[95] Ronald Stevenson, *An Introduction to the Music of Roman Vlad*, în *The Music Review, op. cit.*, p. 130.

[96] *Ibidem*.

[97] După Ronald Stevenson (*op. cit.*), pasajul se bazează pe ideea inversării, formulată pentru prima oară de Bernhard Ziehn (1845 – 1912) în *Canonische Studien* (Verlag Kaun, Milwaukee and Berlin, 1912).



Scanned with OKEN Scanner

(despre care s-a mai vorbit), dispuse astfel ca să producă, într-o mișcare uniformă neîntreruptă, acorduri care adună mereu cele douăsprezece sunete. Chiar Roman Vlad spune în prefața la partitura sa: „Fricțiunile acestor sunete sunt disociate de țesătura sonoră și o reduc la o pulbere nediferențiată: polimorfia structurală maximă se transpune astfel într-o absolută amorfie, simbolizând «haosul, umbra neantului» de care vorbește textul."

Scriitura corală a acestei mișcări este la fel de variată pe cât era cea orchestrală a primei mișcări. Diversele secțiuni cuprind: *parlato (sotto voce* și *con voce alta*); *cantando* – uneori cu gura deschisă, alteori cu gura închisă, unele sunete cântate începând și sfârșind în murmur; *vocalizzando* – pe vocala *o,* ca fundal de jale al vocalei *a*, sugerând uimirea și, în sfârșit, *Sprechgesang* în dinamicul punct culminant.

În contrast cu haoticul *perpetuum mobile* al celei de a doua mișcări, există o fixitate imobilă din care pare să se nască ultima mișcare și în care ea se dizolvă în final. Lucrarea se încheie cu sunete tot mai rare, mai izolate, mai solitare: este cântul însingurării omului absolut, orfan și neputincios, într-un univers în care el nu este decât «cu sine însuși», în care «nu există un Tată etern», unde domnește «haosul smintit și nebun» pentru care ordinea cosmică trebuie să cadă în neant.

Cantata necesită un cor de cel puțin 80 de voci, iar orchestra modernă cu o bogată percuție, à la R. Strauss, este tratată într-o manieră total anti – Strauss. Partitura se înscrie mai curând pe linia lui G. Mahler. Paleta orchestrală etalează o varietate neobișnuită de culori (nuanțe de tonuri), dar utilitatea lor este guvernată de un rafinat simț al selecției.

În partea I, *tutti* apare doar de trei ori, de două ori pe cuvântul *Gott (Dumnezeu)* și o dată pe cuvântul *Tu (Tu)*; și doar printr-un acord în fiecare caz. În partea a II-a, *tutti* apare numai o dată, din nou pe cuvântul *Gott* și doar pe durata unei măsuri, iar în partea a III-a există numeroase pagini de *tutti*.

Sigur, ar fi greșit să considerăm *Cantata* aceasta ca fiind o lucrare ultra - modernă care nu prea are legătură sau nici o legătură cu tradiția. Criticul englez Roland – Stevenson consideră că titlul cărții lui Roman Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, repetă *crezul* său artistic, fapt evident pe fiecare pagină a acestei partituri. Pointilismul coral al lui Roman Vlad derivă direct din *ochetto*-ul muzicii medievale; menționatul său *canon perpetuus* este moștenitorul legitim al Școlii olandeze din secolul al XV-lea, iar ritmurile lui complexe sunt extensii ale vechilor principii bazate pe *hemiolă*, motive ritmico – melodice „rotative", frecvente în muzica nouă.

Simțul proporțional al compozitorului este arhitectonic. Nu întâmplător setul de bază de douăsprezece sunete al *Cantatei* este transpus într-o scală temporală a ritmului armonic bazat pe 12 ca factor comun. De exemplu, în prima mișcare corul este împărțit în 24 de voci cântând acorduri de douăsprezece sunete. Și din nou, în a doua mișcare corzile sunt divizate în 24 (7+7+6+4), întreţesându-se cu acordul de douăsprezece sunete; și nu întâmplător acest *canon perpetuus* durează 240 de măsuri. Ascultătorul poate să nu fie conștient de astfel de lucruri, dar aceasta nu înseamnă că ele nu constituie factori care contribuie la unitatea și veritabilul efect dramatic al lucrării. Justificarea transpunerii pe muzică a unei poezii din secolul al XIX-lea într-o manieră care aparține neîndoielnic secolului al XX-lea este explicată prin viziunea creativă a lui Jean Paul, împărtășită de traducătorul său, Gérard de Nerval; și prin faptul că acești doi poeți, ca și Büchner în



Scanned with OKEN Scanner

*Wozzeck*-ul său, și-au proiectat gândirea în secolul nostru. Opera lor este valabilă și astăzi. Cât privește tehnica de compoziție a lui Roman Vlad, s-a văzut până unde poate pătrunde spiritul variațiunii seriale desprins din cea de-a doua școală vieneză.

În eseul său *Demonismul și Dodecafonia*, Roman Vlad face observația că sistemul serial creat de A. Schönberg nu poate fi impus ca dogmă, ci doar ca un act de credință. Credință negativă, bine înțeles, în care subiectul este lipsit de controlul senzorial al construirii secvențelor sonore formale și se încrede într-o rațiune absolut obiectivă, „o tendință imanentă a materialului sonor", cum o numește T. W. Adorno.

Faptul de a considera acceptarea la *dura lex* a sistemului dodecafonic ca o voință a muzicianului de a se face „oglinda unei lumi devenită ea însăși, de neînțeles" (ceea ce caracterizează spiritualitatea unui A. Leverkuehn, protagonistul romanului *Doctor Faustus* de Thomas Mann), nu-l obligă însă pe Roman Vlad să considere această coborâre în infern ca un act definitiv și ireparabil. Celor care, ca de exemplu Pierre Boulez, îi reproșează lui A. Schönberg din ultima perioadă de creație de a fi trădat legile inerente „sistemului serial", Roman Vlad le răspunde că, din contra, trebuie să li se prezinte ca un exemplu lupta pe care A. Schönberg a dus-o și a câștigat-o împotriva propriei sale firi și împotriva riscurilor pe care le comporta „situația cea mai critică pe care arta a trebuit vreodată să o depășească" și că el s-a străduit să învingă.

Acest eseu susține în mod convingător concepția Cantatei *Le ciel est vide* de Roman Vlad, despre care criticul Giorgio de Maria scria, în 1956: „Adoptarea din partea anumitor muzicieni italieni a filosofiei lui T. W. Adorno din care decurge acceptarea unei tensiuni negative ca punct de plecare către o eventuală evoluție mai puțin sumbră este unul din faptele cele mai importante ale muzicii postbelice și nu o putem ignora.

Cea mai precisă punere la punct a acestei atitudini o datorăm poate unui tânăr compozitor din grupa dodecafoniștilor, care ține piept lui L. Dallapiccola: Roman Vlad. În cantata sa, în care ipoteza unei lumi lipsite de transcendență îl împinge să exploreze universuri sonore de un accent tragic de nedescris, personajul nihilistului prezumtiv este probabil creația cea mai curajoasă a muzicii post – expresioniste, comparabilă numai cu cea a *Supraviețuitorului din Varșovia* de A. Schönberg. S-ar putea spune că la Roman Vlad experiența totală a negativității, odată consumate, îi permite să înțeleagă și în consecință să depășească (lucrările sale cele mai recente o confirmă) ceea ce Th. Mann a numit «imanența sterilității, profunda disperare care predispune la pactul cu diavolul»."[98]

După prima audiție la Torino (în 1954) și interpretarea în Franța, Cantata *Le ciel est vide* a avut cam mult de așteptat pentru a fi reluată în viața de concert. „A dirijat-o apoi, la Florența, Arnold Bour, s-a cântat la Accademia *Santa Cecilia* și toată critica s-a mirat [își amintește compozitorul]: « R. Vlad a folosit înainte de P. Boulez și de K. Stockhausen unele procedee tipice pentru Stockhausen»! Eu nu am avut intenția să fiu original. Mă bucur că am descoperit ceva ce Stockhausen a descoperit mult mai târziu, dar asta nu e important. Eu am scris atunci ceea ce trebuia să scriu. Toma D'Aquino spunea că «adevărul este potrivirea minții, a intelectului la obiecte». Pentru mine, adevărul e potrivirea obiectului de creat la realitate. În momentul creației caut să găsesc

---

[98] Giorgio de Maria, *Deux aspects de la musique contemporaine en Italie, Les 4 Dauphins*, Revue internationale paraissant quatre fois par l'an, *1 printemps*, Aix-en –Provence, 1956, pp. 83 – 84.



Scanned with OKEN Scanner

adevărul. Odată ce am găsit muzica pe care o simt ca pe o necesitate, pot spera că această simțire poate fi împărtășită de toată lumea. Nu pot fi sigur, dar înainte de toate trebuie să fiu sincer cu mine. Din nefericire, cred că foarte multă muzică este astăzi prea fără sinceritate. Eu nu-mi pun problema de «a fi sau a nu fi» original."[99]

*Le ciel est vide* fiind una dintre cele mai curajoase lucrări ale lui Roman Vlad din acea perioadă, vom reda *in extenso* și două cronici de concert după audiția de la Roma, în anul 1977.

Guido Turchi: «Nu, Dumnezeu nu există!». Într-adevăr, pornind de la această exclamație pe care puțini o iau în seamă, se înalță și se întretaie vocile corului din Cantata *Le ciel est vide* de R. Vlad [...] interpretată la Auditoriul de la *Santa Cecilia,* în «premieră» la Roma, chiar dacă a fost compusă acum 23 de ani [între anii 1952 - 1953]. Și se poate spune fără ezitare că, ținând cont de toate elementele, lucrarea se prezintă bine într-o epocă dominată de deteriorări rapide. Cu această exclamație debutează lucrarea de proză poetică a lui Jean-Paul Richter, text cum nu se poate mai adecvat cerințelor elocvenței, ale prozei muzicale exclamative a lui R. Vlad, care a oferit pe plan formal mai mult decât un punct de sprijin instrumentelor lui încântate să abordeze polifonii, metafore sonore, invenții simbolistice, aprofundând cu ingeniozitate dispozitivele moleculare ale așa-zisei tehnici seriale și, în cazul acesta, și dodecafonice.

În orice caz, nu încape nici o îndoială asupra faptului că încărcătura expansivă a lui Roman Vlad și gestica sa explozivă poartă semnul în mai multe puncte ale discursului delirant al lui Cristos «visat» de Jean Paul [...], mai ales în prima din cele două părți care alcătuiesc cantata. Dar Vlad i-a acordat foarte eficient corului rolul protagonistului absolut.

Țesătura orchestrală, în loc să rămână impasibilă, pornește de la rezonanța vocilor corale, respectă desfășurarea registrelor discursului cu o scenografie corespunzătoare de fundaluri translucide, străfulgerate atât de umbre întunecate, cât și de tăișuri ascuțite de lumină. Cu toate acestea, un asemenea mod de dezvoltare stilistică nu reușește întotdeauna să evite amestecul insidios al emfazei și acea monotonie aparte care izvorăște tocmai din desfășurarea oscilatorie reiterată între extremele intensităților, volumelor ș.a.m.d."[100]

Michelangelo Zurletti: " Va fi fost întâmplătoare alăturarea (în concertul de la *Santa Cecilia* din Roma dirijat de Pier Luigi Urbini) a uneia dintre cele mai robuste lucrări ale lui Roman Vlad, *Le ciel est vide* (1953) și a *Concertului pentru coarde, pian și instrumente de percuție* a lui A. Casella (1943)? Mai exact, maestrul aflat la finele experienței sale și una dintre cele mai bune lucrări ale sale (primită, de altfel, cu mare entuziasm) și elevul în vârstă de treizeci de ani într-una dintre cele mai angajate compoziții ale sale? Dacă a fost premeditată, alăturarea aceasta permite individualizarea maximă a deferenței lecției lui Casella de a-și lăsa elevul să-și urmeze calea aleasă de el. Cele două lucrări au deci în comun un mod heterodox de a aborda serialismul. Casella utilizând seria ca material tematic, urma ca aceasta să fie elaborată tradițional; iar Vlad

---

[99] Viorel Munteanu, *Convorbiri cu Roman Vlad,* în *Introducere în opera lui Roman Vlad, op. cit.*, p. 31.

[100] Guido Turchi, *Una cantata di Vlad*, în *Corriere della Sera*, Roma, 11 mai 1977.



Scanned with OKEN Scanner

adoptând nu o serie fundamentală din care să le derive pe celelalte, ci o pluritate de serii diverse. Cantata lui Vlad, bazată pe un text frumos și foarte religios scris de Jean-Paul, este influențată eventual de influxul altor muzicieni angajați în anii aceia în compunerea de lucrări corale de mare întindere și religioase în cea mai mare parte; să ne amintim de faptul că Goffredo Petrassi compune *Il coro di morti* în 1941, *Magnificat* în 1940, *La noche oscura* în '50, iar L. Dallapiccola a scris *I Canti di prigionia* în '41 și «*Job*» în '50. Opera vastă, ca o imensă variațiune a unui nucleu format din trei note, are multe momente fascinante și un final de eliminare treptată a unor materiale de mare efect. Anticipările ascensiunilor și rarefierile materialului muzical se deduc cu ușurință din lectura textului și sunt întotdeauna realizate. Corespondența madrigalistică se datorează totuși doar parțial ingenuozității juvenile. Vlad posedă un gust foarte cultivat pentru cor, așa cum o demonstrează atâtea lucrări corale mai recente sau în curs de elaborare (*Lettura di Michelangelo*). Și este întotdeauna vorba de o scriitură corală foarte fluidă și competentă. Firește, în zilele noastre maniera de a diseca textul astfel ca fiecare cuvânt să fie interpretat de o voce anume, singură sau de grup, este precizată în timp, dar acum 25 de ani nu se proceda astfel. Într-un cuvânt, opera a rezistat cu brio acestui sfert de secol care propune și renunță la ceea ce propune aproape simultan."[101]

Se știe că ideea includerii celor douăsprezece sunete într-o *serie*, fără ca vreunul dintre ele să se repete înainte ca toate celelalte să fi fost emise, nu apare nici ilogică și nici revoluționară. Ea nu s-a manifestat numai în lucrările lui A. Schönberg, A. Berg și A. Webern, ci în mod ocazional s-au întrezărit germeni ai acesteia și în literatura clasică sau chiar în Renaștere. Principiul exploatării din ce în ce mai intense a totalului cromatic – factorul generator primordial al dodecafoniei – apare prima oară, în mod vădit, uneori chiar ostentativ, în cadrul culturii muzicale europene la Gesualdo di Venosa. Tot în acest sens, în literatura clasică, Darius Milhand a descoperit un exemplu semnificativ în scena Comandorului din *Don Giovani* de W. A. Mozart, unde în corespondență cu textul «*non si pasce di cibo mortale*», melodia și acompaniamentul cuprind toate cele douăsprezece sunete.

Sigur, este vorba de o *serie* virtuală și sporadică pe care, la Mozart, nici nu-i nevoie să o relevăm, ea nu impune o adevărată structurare dodecafonică. O atentă analiză a infrastructurilor acestei scene extraordinare și incredibile relevă însă că acea cristalizare dodecafonică momentană nu este fortuită, din moment ce toată muzica ce se referă la *Comandor* și care în simbolistica ei indică transcendentul, tinde a se contura în intenția de a stăpâni totalul cromatic. Darius Milhaud a citat fragmentul semnificativ din scena *Comandorului*, fără a-l suspecta că ascunde o serie dodecafonică, în opera *David*, mai precis în scena în care profetul Nathan îi reproșează lui David păcatele sale și îi cere să se căiască, situație dramatică analogă în *Don Giovanni* de Mozart, când *Comandorul* îndeamnă păcătosul la pocăire. D. Milhaud i-a comunicat *descoperirea* sa lui L. Dallapiccola într-o scrisoare deschisă[102], fără a analiza seria și nici L. Dallapiccola, „care

---

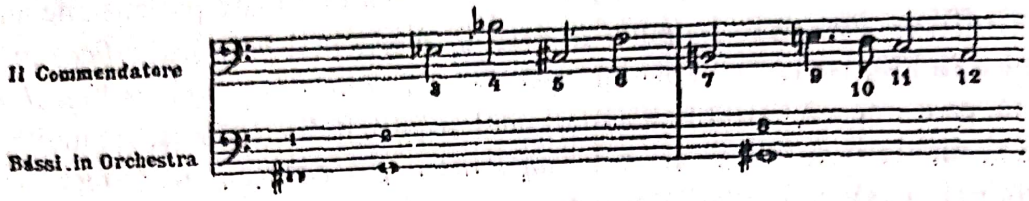
[101] Michelangelo Zurletti, *Il cielo vuoto di Roman Vlad*, în *La Repubblica*, Roma, 10 mai 1977.
[102] Vezi Darius Milhaud, *Lettre ouverte a Luigi Dallapiccola*, datată Mills, 11 ianuarie 1953 și publicată în *Rassegna Musicale*, anul XXIII, ianuarie 1953, citată de Roman Vlad în *Storia della dodecafonia, op. cit.*, nota 45, p. 349.



Scanned with OKEN Scanner

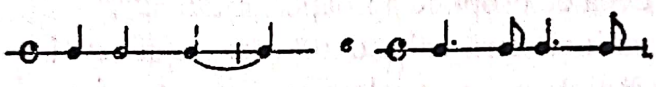
a scris un eseu foarte subtil și în unele aspecte genial chiar despre acea scenă"[103], nu discuta virtuala serie a lui Mozart (Ex. 64).

Exemplul 64




Pe această *serie*, Roman Vlad a compus între anii 1954 – 1955 *Variazioni concertanti per pianoforte e orchestra*, interpretate pentru prima dată la festivalul de la Venezia (18 septembrie 1955, la pian – Roman Vlad, dirijor – F. Caracciolo). În cele douăsprezece variațiuni ale lucrării, principiile scrierii seriale sunt aplicate nu numai asupra dimensiunilor melodice și armonice, ci și asupra celor ritmice, figurile întregii compoziții putând fi reduse la două *ritmuri principale* din scena *Comandorului*.

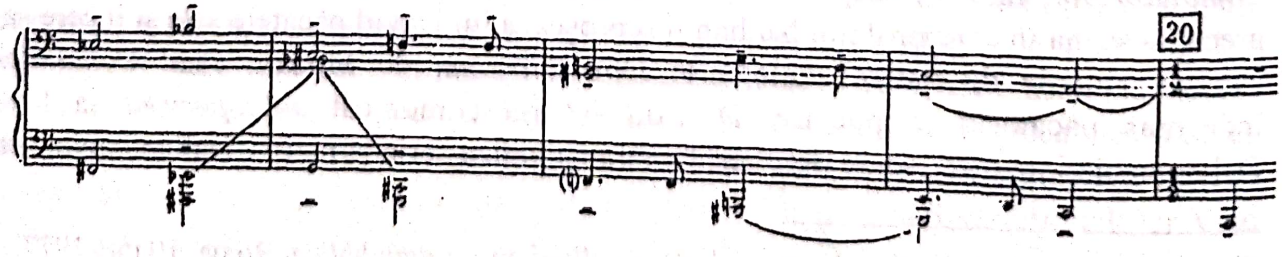
Exemplul 65



Planul structural al *Variațiunilor concertante* se întemeiază pe principiul *emiolia*, conform căruia două variațiuni lente sunt urmate de trei variațiuni rapide, repetând ordinea aceasta și completând compoziția cu două variațiuni și mai lente. Acest plan duce la varietate și simetrie.

Muzica nu se bazează doar pe seria de douăsprezece sunete din opera *Don Giovani* de W. A. Mozart, ci și pe ideile ritmice enunțate în partea de început a uverturii. De fapt, începutul *Variațiunilor* este aproape identic cu cel al uverturii de Mozart, cu excepția faptului că Roman Vlad a inclus seria de douăsprezece sunete în armonia mozartiană. Acest lucru duce la ceea ce s-ar putea numi un efect „suprarealist" (deși termenul este folosit în sensul că Roman Vlad nu este cu siguranță tipul de compozitor despre care se poate afirma că aparține unei anumite școli). Pe măsură ce șirul de sunete este inclus în uvertura citată, tema «*Non si pasce*» este încorporată în prima variațiune, în loc să o prefațeze, iar la prezentarea sau, mai curând, la înălțarea temei din masa sonoră în care fusese inclusă anterior, apare imediat în *stretto* (Ex. 66, reducție pian).

Exemplul 66




[103] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op. cit.*, p. 186.



Scanned with OKEN Scanner

Variațiunile centrale ne oferă o scriere melodică grațioasă. Seria este acum încărcată de un lirism extatic.

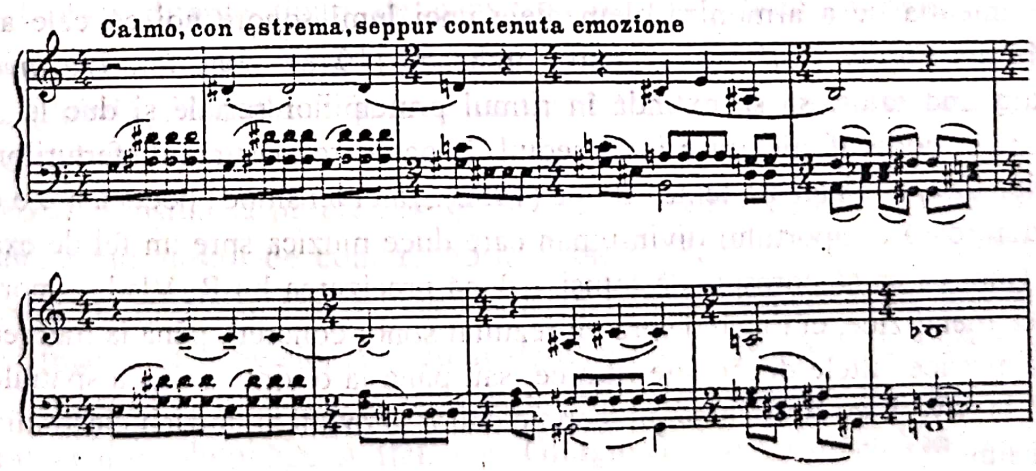
În cea de a zecea variațiune este introdus un citat din aria *Champagne*, ea fiind înrudită și cu tema *Non si pasce*.

Penultima variațiune este o apoteoză a celei dintâi. Drama fundamentală, implicată în tonica și dominanta *Uverturii* de Mozart, este acum intensificată până la punctul culminant de disonanța extremă și de accentele agresive ale pianului. Variațiunea se află în aceeași relație față de întreaga lucrare ca și epilogul simfonic («*Invenţiune pe un acord*») din opera *Wozzeck* a lui Alban Berg. Atunci când îți dai seama că ambele „invenții" sunt în aceeași tonalitate (*re minor*), începi să te întrebi dacă epilogul lui A. Berg nu l-a influențat cumva pe Roman Vlad.

Dantescul re minor din scena statuii (scrie Ronald Stevenson), dantesc din cauza ecoului indubitabil al lui «*voi ce intrați aici, lăsați orice speranță*» și din cauza superbului gest de dispreț, se înrudește cu suferința extremă din cele *5 Elegii* ale lui Roman Vlad și din cantata sa *Le ciel est vide*.

Numai că în finalul *Variațiunilor*, ultimul cuvânt nu este pesimist, dureros. Demoniacul se transformă aici în angelic. Este ca și cum s-ar fi ajuns la o nouă nevinovăție prin rafinarea focurilor experienței. Roman Vlad citează aici tema din *Andantele Sonatei nr.11* pentru pian a lui Mozart, reflectând microcosmosul muzicii de cameră a lui Mozart în macrocosmosul operelor sale. Muzica devine alta, de parcă ar fi suferit o transformare alchimistă. La început, muzica era în stil Mozart, dar R. Vlad a făcut-o să fie în totalitate a sa.[104]

Exemplul 67




[104] Ronald Stevenson, *An Introduction to the Music of Roman Vlad*, în *The Music Review, op.cit.*, pp. 134-135.



Scanned with OKEN Scanner

## 2.2. Roman Vlad – interferențe stilistice în muzica italiană dintre anii 1942 – 1957

După analiza lucrărilor lui Roman Vlad compuse între anii 1942-1957, repere fiind *Cantata I* – prima creație în care a folosit seriile dodecafonice și *Musica per archi* – ce are la bază serialismul integral, în acest subcapitol vom încerca să stabilim alte relații ale compozitorului cu tradiția și modernitatea și să prezentăm principalele tendințe stilistice manifestate în cadrul muzicii italiene din perioada amintită mai sus, comentate de muzicologul R. Vlad în *Istoria dodecafoniei*.

Utilizarea tehnicii seriale s-a individualizat, așadar, parțial în prima lucrare de angajament amplu – *Cantata I* – pentru cor mixt și orchestră (inspirată din universul poetic și filosofic al operei lui Lucian Blaga), în întregime în *Studi dodecafonici* pentru pian (1943) și în *Sonatina* pentru flaut și pian (1945); în timp ce baletul *La strada sul caffè* era compus oarecum „în stil liber". Baletul dramatic *La dama delle camelie* se clădește tot oarecum liber, în jurul unui „schelet" serial, iar povestirea muzicală într-un act *Storia di una mamma* (1951) este destul de concesivă din punct de vedere muzical patetismului subiectului, pentru care au fost relevate „corespondențele dintre argumentele imaginarului și conformarea structurală intrinsecă". „Această lucrare a sa este, într-adevăr, expresionistă, începând cu interpretarea textului lui Andersen până la tehnica adoptată și culoarea imaginilor muzicale"[105], scrie Emilia Zanetti. Roman Vlad dovedește aici o reevaluare, o interpretare foarte personală a ideilor bergiene atât în ceea ce privește orientările muzical-tehnice cât și concepția dramatică. Simpla sugerare a unui text poate condiționa sensul formal al lucrării *De Profundis* – a doua cantată (1946) - în care susținerea osaturii seriale de către „figuri liber cromatice și uneori chiar diatonice" aduce aminte de intenția de a armoniza elementele unei lumi sonore noi cu cele ale lumii tradiționale din *Sinfonia all'antica* pentru orchestră (1948) – sau din *Tre Invocazioni* (1949), care tind totuși să se extindă în ritmul principiilor seriale și duc la „lărgirea aceluiași spațiu dodecafonic" prin intermediul, în oarecare măsură, al sferturilor de ton; sau ale celor *Cinque elegie* pe texte biblice (1952): „aici tensiunea poetică are o expresie lucidă și dureroasă a raportului divin-uman care duce muzica spre un fel de exasperare tehnicistă (fără ca ea să corespundă totuși – după precizarea lui R. Vlad – unor scopuri simbolistice metafizice, ci tinzând spre un rezultat sonor concret), până la tratarea serială a valorilor metrice, altele decât cele ritmice, sau până la o «integrală» a spațiului sonor raportabilă la «Weisses Rauschen»-ul teoreticienilor germani ai muzicii electronice sau la «zgomotul alb».[106]

Între timp, alte lucrări se îndreaptă spre instrumentalismul pur: de la *Divertimento per undici strumenti* (1948), „exemplu tipic al unei muzici care poate fi definită ca dodecafonică, dar nu serială", la *Variazioni concertanti per pianoforte e orchestra* (1955), lucrare dominantă de acea semnalare a lui D. Milhaud („prezența unei

---

[105] Emilia Zanetti, *Storia di una mamma*, în *La Biennale*, nr. 6, octombrie 1951.
[106] Angiola Maria Bonisconti, *Roman Vlad*, în *Enciclopedia della Musica*, vol. IV, Ed. *Ricordi*, 1964, p. 533.



Scanned with OKEN Scanner

serii dodecafonice perfecte“ din scena statuii din *Don Juan* de Mozart) care i-a solicitat pe mai mulți compozitori să depășească acutismul investigatorului lumii muzicale, printre care se numără și Vlad și care susține o teză dragă dodecafoniștilor, în frunte cu Luigi Dallapiccola: aceea de a recupera o tradiție și de a repera la clasici exemple interpretabile sau traductibile „din punctul de vedere al serialismului“. Din *Cinque elegie* derivă direct complexa sarcină poetică și lingvistică a ceea ce poate fi considerat una dintre cele mai importante lucrări coral-simfonice ale lui Roman Vlad: *Cantata a III-a «Le ciel est vide»*. „Asocierea celor două texte ale lui Jean Paul Richter și Gérard de Nerval – colaționate și utilizate de Roman Vlad într-o manieră în care pot fi schimbate reciproc în țesătura muzicală -, remarcă Angiola Maria Bonisconti tot în *Enciclopedia della Musica*, exaltă condiția umană dezolată sau dramatică a îndoielii și singurătății pentru a înfăptui conceptul fundamental al necesității neapărate a unei credințe; iar muzica acestei *cantate*, articulată în trei mișcări, recurge la un «procedeu care multiplică excesiv constelațiile seriale» într-un fel de variațiune mirobolantă continuă pornind de la o unică celulă generatoare («Urmotiv» - motivul primordial) alcătuită din trei sunete, care stabilește și menține totuși funcția de «unitate constructivă a edificiului sonor», în timp ce, simultan, «materia sonoră concretă pare atomizată»“.

Reformulând aici într-o scurtă sinteză ideile susținute prin analizele structurilor muzicale, mai precizăm și faptul că seriile lui Roman Vlad, uneori predispuse spre diatonism (*Storia di una mamma*) ca la Luigi Dallapiccola, produc inovații în însăși sfera limbajului dodecafonic, *permutațiile continue* aducând în prim plan combinațiile specifice serialismului modal, mult mai importante decât transpozițiile din dodecafonie, anticipând chiar diferite tipuri de densități sonore, pătrate magice – ceea ce K. Stockhausen numește *tehnica grupurilor* și *textura* –, fenomen sintactic ce necesită o percepere globală, fiind plasat în zona de audibilitate a aglomerării obiectelor sonore (vezi *Le ciel est vide*).

Foarte sensibil la problemele și efectele muzicii (ale artei în general) puse de contemporaneitate destul de contradictoriu, Roman Vlad este, așa cum rezultă și din scrierile sale, un muzician care nu vrea să academizeze avangarda dar nici să o ignore, căutând să redea artei sunetelor (în plin modernism) unele perspective negate de serialiști dar care s-au dovedit a fi eficace în ce privește primenirea scriiturii și exprimării muzicale chiar la mijlocul secolului XX. Astfel, după Giorgio Graziosi, Roman Vlad a adus în sfera muzicii italiene „cel mai viguros și cel mai operant exemplu de pătrundere reciprocă între tehnica dodecafonică și resursele sale expresive, cu acele exigențe și acele construcții ale muzicii tonale care, fiind identificate –credem - cu sensibilitatea auditivă normală a ascultătorului și înrădăcinate în cel mai profund gust tradițional, nu puteau și nu vor putea fi niciodată abolite total. “[107]

---

[107] Giorgio Graziosi, *Musicisti del nostro tempo – Roman Vlad*, în *La Rassegna Musicale, op. cit.*, p. 9.



Scanned with OKEN Scanner

Mai ales prin *Divertimento per undici strumenti*, *La Dama delle camelie*, ba chiar și prin *Studi dodecafonici* sau alte creații, Roman Vlad a reușit să recucerească virtutea ordonatoare a ritmului, atât de neglijată în multe lucrări dodecafonice. Reintegrarea construcției dodecafonice într-o agogică accesibilă și clară nu este însă doar o cucerire la care Roman Vlad a ajuns printr-o voință critică deliberată care acționează în terenul ritmic delimitat. Această funcție ordonatoare apare mai curând ca produsul natural al unei exigențe profunde care privește orice factor constructiv al discursului muzical și ține, am putea spune, de reinterpretarea tradiției. La Roman Vlad tot lexicul dodecafonic este transplantat pe terenul formal și constructiv al tradiției. Este un factor de substanță expresivă care nu putea avea loc decât dezlegând, mai mult sau mai puțin, cifrele seriale cristalizate, decât exploatând mijloacele acelei tehnici în mod liber (vezi analizele la *Cinque elegie*, *Storia di una mamma*, *Variazioni concertanti per pianoforte e orchestra*). „Sinteza a fost realizată, fie prin a sfărâma obligativitatea înlănțuitoare a artificiilor și a se folosi de ea atât cât convenienta neformalistă dar expresivă o permite, fie, pe de altă parte, prin a extinde sfera aceleiași dodecafonii, deducând până la consecințele extreme virtualitățile constructive, contrapunctice, «combinatorii», am spune implicite în organismele seriale. "[108]

Deși concentrată pe serialism, muzica lui Roman Vlad, după cum am mai afirmat, se desprinde așadar de dogmatismul venind dintr-o atare perspectivă, ca să re-elaboreze în schimb, liber și într-o manieră personală, propriile ei cuceriri, alcătuindu-și astfel o nouă organizare cu totul proprie, uneori nu fără reveniri inteligente sau impresionante la paradigmele clasice.

Compozitor deosebit de fecund și divers (în 1950 i s-a acordat *Banda de argint*, un fel de *Oscar* italienesc pentru muzica de film compusă tot în perioada la care ne referim), Roman Vlad s-a impus pe plan european (la numai 39 de ani) cu lucrări de largă circulație, iar celelalte cariere paralele, de pianist concertist (în calitate de interpret și-a dirijat creațiile proprii în concerte publice și înregistrări discografice), muzicolog, profesor și conferențiar, i-au întregit statutul de *muzician total* și autentic propovăduitor al artei sunetelor (între anii 1955 – 1958 a fost Director Artistic al Academiei Filarmonice din Roma, a susținut seminarii la Școala Estivală de la Dartington Hall – Marea Britanie în anii 1955 și 1956 etc.). În calitate de muzicolog și critic, pe lângă numeroasele articole în reviste muzicale din diferite țări, a susținut ciclul de studii radiofonice *Stravinski – Opera omnia* la R.A.I. (în anii 1955 – 1956) și a publicat câteva cărți substanțiale: în 1955, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea;* în 1956, alături de Robert Craft și Alessandro Piovesan, volumul *Le opere religiose di Igor Stravinsky;* în 1957, *Dallapiccola*, un opuscul în limbă engleză, iar în 1958, *Storia della dodecafonia* și *Stravinsky*.

*Istoria dodecafoniei* este unică în felul ei: ea tratează nu numai întregul proces de cristalizare și maturizare a esteticii celor trei compozitori marcanți ai epocii – Arnold

[108] *Ibidem.*



Scanned with OKEN Scanner

Schönberg, Alban Berg și Anton Webern – ci și aspectele care leagă Noua Școală Vieneză de faza istorică a muzicii precedente, răspândirea dodecafoniei și influența ei asupra unor compozitori care nu au adoptat în întregime această metodă, începuturile serialismului integral (Roman Vlad găsindu-i, printre primii comentatori, limitele), apariția muzicii concrete și electronice, descoperirea unor civilizații muzicale extraeuropene, stabilind, totodată, rolul serialismului modal și al gândirii matematice în evoluția muzicii moderne; procese care și-au demonstrat viabilitatea în timp, unele aflându-se încă în plină dezvoltare.

„Opusculul despre *Dallapiccola* consolidează reputația lui Roman Vlad ca autoritate reprezentativă în acest domeniu; *Istoria dodecafoniei* dovedește o mai mare comprehensiune decât lucrările anterioare ale lui René Leibowitz, Luigi Rognoni și Joseph Rufer; iar cartea despre *Stravinsky* este un comentariu unic asupra *operei omnia* a acestui compozitor. "[109]

După cum precizam, pe lângă scurta sinteză privind creația lui Roman Vlad între anii 1942 – 1957, în finalul capitolului vom face referiri și la alți compozitori italieni din această perioadă care s-au înscris în tendința de recuperare a unor elemente tradiționale în cadrul muzicii dodecafonice, tendință desprinsă din opera schönbergiană.

Roman Vlad a demonstrat printr-o analiză profundă că în ultima perioadă de creație Arnold Schönberg nu va înceta să alterneze compunerea unor lucrări în care va realiza, pe diferite trepte, o recuperare a valorilor tonale și altele în care va aplica, într-o formă nouă și diferită, tehnica dodecafonică. Această reînnoire perpetuă, această neîncetată punere în discuție a tuturor certitudinilor dobândite, care se manifestă în lucrările schönbergiene târzii, probează valabilitatea afirmațiilor lui Th. W. Adorno după care „poate că ceea ce îl distinge pe A. Schönberg în mod radical de toți ceilalți compozitori este capacitatea sa de a se distanța cu consecvență de procedeele sale și de a nega ceea ce stăpânise mai înainte. Opoziția față de caracterul posesiv al experienței se numără printre impulsurile mai profunde ale expresionismului său."[110] Imaginea obișnuită a unui Schönberg intransigent și dogmatic este astfel dată peste cap de imaginea unui Schönberg compozitor antidogmatic prin excelență.

Vorbind despre stilul său dodecafonic, A. Schönberg a spus odată: „Destinul m-a împins spre un drum anevoios. Totuși, întotdeauna am dorit să mă întorc la vechiul stil, și din când în când cedez acestei dorințe și scriu muzică tonală."[111] Desigur, libertatea suverană cu care Schönberg a folosit metoda dodecafonică poate să explice într-un anumit sens faptul că apărătorii fanatici ai dodecafonismului au postulat uneori că acesta s-a disociat de tehnica pe care el însuși a inventat-o. Același Schönberg, de altfel, va afirma într-un eseu intitulat *Rückblic (Privire retrospectivă)*: „În ultima vreme

---

[109] Ronald Stevenson, *An Introduction to the Music of Roman Vlad*, în *The Music Review*, *op. cit.*, p. 124.

[110] Th. Wiesengrund-Adorno, citat de Roman Vlad în *Storia della dodecafonia, op. cit.*, p. 103.

[111] Arnold Schönberg, citat de Roman Vlad în *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, p. 112.



Scanned with OKEN Scanner

m-am întrebat adesea dacă unele dintre compozițiile mele sunt *pur* dodecafonice, sau dacă pot fi considerate în general dodecafonice. Efectiv: eu nu știu. Sunt încă, totuși, mai mult compozitor decât teoretician. Și când compun, caut să uit toate teoriile; și continui numai când spiritul meu s-a eliberat de astfel de influențe. Mi se pare absolut necesar să-mi pun prietenii în gardă împotriva ortodoxismului. A compune cu douăsprezece sunete este într-adevăr numai în foarte mică măsură o metodă prohibitivă, exclusivă. În primul rând este o metodă care trebuie să asigure ordine logică și organizare; rezultatul ar trebui să fie de o mai ușoară comprehensiune."[112] Cunoscător profund al lui Arnold Schönberg, Roman Vlad afirmă în concluzie: „Dacă a fi *compozitor dodecafonic* înseamnă a urma *sistemul dodecafonic*, se poate spune că cel ce a creat dodecafonia nu a fost niciodată *compozitor dodecafonic* pentru că nu a înțeles niciodată să creeze un *sistem* și și-a rezervat cea mai mare libertate de acțiune în confruntările cu metoda pe care el însuși a instaurat-o."[113]

Exceptând ultradodecafoniștii de tip Pierre Boulez (n. 1925), pointiliștii, precum belgienii Henri Pousseur (n. 1929), Karel Goeyvaerts[114] (n. 1923), germanul Karlheinz Stockhausen (n. 1928) și alți ultra-avangardiști (care în primele lor perioade de creație păstrau o distanță completă față de lumea dodecafonică schönbergiană), aproape toți compozitorii secolului XX au inclus undeva în adâncul operelor lor ceva din gândirea muzicală a lui A. Schönberg, „fie și numai sub forma unei violente negații a modului lor de a privi muzica", așa cum se exprima compozitorul Aurel Stroe (citat la începutul acestui capitol). Chiar și unii compozitori străini de atmosfera spirituală specifică în care s-a concretizat muzica dodecafonică au beneficiat de cuceririle Noii Școli Vieneze, după cum acei creatori care și-au însușit parțial sau au adoptat în întregime *metoda de compunere cu douăsprezece sunete* a lui A. Schönberg au încercat să introducă în cadrul muzicii dodecafonice funcții și exigențe de tip tonal (o tentativă de sinteză amplă între lumea sonoră veche și cea nouă - inclusiv cea electronică - a fost făcută de Ernst Krenek în Oratoriul său penticostal *Spiritus Intelligentiae Sanctus*).

Aceste două tendințe sunt fructificate de înșiși elevii lui A. Schönberg: Alban Berg (*Wozzeck*), Egon Wellsesz (opera comică l' *Incognita – Necunoscuta*) sau de compozitorii italieni care activau la mijlocul secolului al XX-lea: de la celebrul Alfredo Casella (cel care în 1924 a introdus în circuitele vieții muzicale italiene o creație fundamentală a literaturii muzicale moderne, *Pierrot lunaire* de A. Schönberg și care încă de la *Sonatina* sa pentru pian (1916) spunea că „dodecafonia bate la ușă", pentru ca în

---

[112] Arnold Schönberg, *Rückblik*, în *Stimmen*, caietul 16, Ed. *H. Knauer*, Berlin (citat de Roman Vlad în *Storia della dodecafonia*, *op. cit.* pp. 112-113.

[113] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, p. 113.

[114] Prezentând la un festival al S.I.M.C, la Oslo, piesa sa *Opus 3 aux sons frappés et frottés* (definită de el în mod nonconformist ca „o muzică ce nu exprimă nimic la ceea ce se mișcă și care nu se referă la nici o sensibilitate, nici o emoție, nici o stare de spirit", Karel Goeyvaerts a declarat că aceasta va fi ultima lui compoziție scrisă pentru instrumente tradiționale. „*Numărul 4* cu sunete moarte și *Numărul 5* care urmează vor fi realizate numai atunci când mijloacele electronice, pe care aceste compoziții le reclamă, vor fi puse la punct" (citat de Roman Vlad, în *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, p. 266).



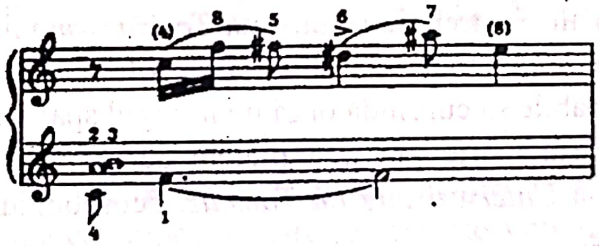
Scanned with OKEN Scanner

1944, în ultima sa lucrare, *Missa solemnis «Ad pacem»*, să introducă seria dodecafonică) la Luigi Dallapiccola (muzician de notorietate, care a refuzat avangardismul radical *antitonal* cu orice preț, superwebernian, înscriindu-se în tendința de a schimba muzica serială într-o structură dramatică de elemente tradiționale, opera *Il Prigioniero* fiind considerată de M. Mila ca o „etapă în procesul de temperare a dodecafoniei"), Goffredo Petrassi[115] (care-și menținea un loc de frunte în ierarhia compozitorilor italieni contemporani, creator care independent de Arnold Schönberg, Ernst Křenek, Roberto Gerhard și alți compozitori dodecafonici s-a folosit de acele procedee permutative care inovează tehnica serială, deducând din ele o maximă libertate a scriiturii, fără a ieși din centrul dodecafoniei) și Roman Vlad; de la Mario Peragallo, Guido Turchi și Niccolò Castiglioni la grupul post-webernienilor italieni Luigi Nono, Bruno Maderna, Camillo Togni și Luciano Berio.

Gian Francesco Malipiero s-a orientat, poate și mai evident decât Casella, către „recuperarea elementelor tradiției italiene preclasice și în special către școala venețiană din secolul XVI și Monteverdi". În *Fanteziile concertante* (1954), Malipiero nu numai că elaborează discursul sonor plecând de la figuri tematice repetate, ci le formulează pe cele mai importante dintre ele într-un mod ce implică serii dodecafonice. Fiecăreia din cele patru *Fantezii* (prima pentru ansamblul intrumentelor de coarde, a doua pentru vioară și orchestră, a treia pentru violoncel și orchestră, a patra pentru pian și orchestră) îi corespunde o temă specială de douăsprezece note.

Seria *Fanteziei pentru pian și orchestră*, din care primele opt note apar (cu câteva permutări și două repetări) de la intrarea pianului,

Exemplul 68



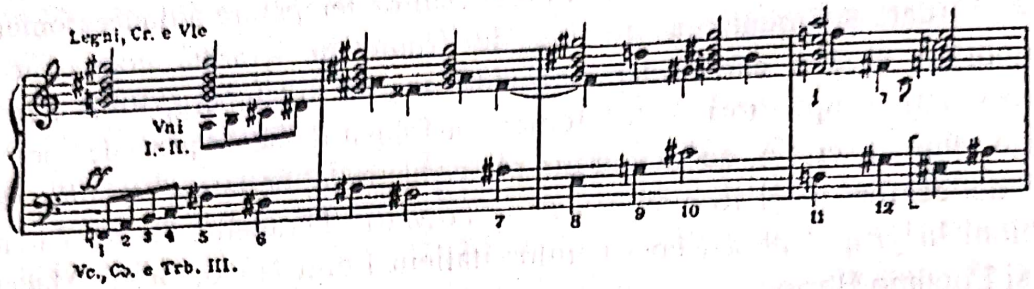
[115] Asupra compozitorilor Alfredo Casella, Luigi Dallapiccola și Goffredo Petrassi vom reveni în partea a doua a lucrării noastre *Opera muzicologică a lui Roman Vlad* (capitolul *Tradiție și modernitate în muzica italiană*). Redăm aici o listă (aproape) completă cuprinzând cei mai importanți compozitori care activau în muzica italiană în perioada la care ne referim: Alfredo Casella (1883–1947), Gian Francesco Malipiero (n. 1882), Carlo Jachino (n. 1890), Giorgio Federico Ghedini (n. 1892), Luigi Cortese (n. 1899), Antonio Veretti (n. 1900), Luigi Dallapiccola, Adone Zecchi și Goffredo Petrassi (n. 1904), Gino Contili (n. 1907), Riccardo Nielson, Roberto Lupi și Franco Margola (n. 1908), Ennio Porrino și Mario Peragalo (n. 1910), Riccardo Malipiero (n. 1914), Valentino Bucchi și Guido Turchi (n. 1916), Gino Negri și Roman Vlad (n. 1919), Bruno Maderna (n. 1920), Carlo Prosperi (n. 1921), Mario Zafred și Camillo Togni (n. 1922), Aldo Clementi și Luciano Berio (n. 1925), Luigi Nono (n. 1926), Domenico Guacero și Vittorio Fellegara (n. 1927), Ennio Morricone (n. 1928), Niccolò Castiglioni (n. 1932). Principalele lucrări apărute în muzica italiană dintre anii 1942 – 1957 sunt menționate în *Anexa* 3 la acest capitol.



Scanned with OKEN Scanner

întârzie oarecum să se definească și numai după 117 măsuri se relevă într-o formă dublă interpretată de violoncele și contrabasuri și de viorile prime și secunde:

Exemplul 69




În retorica parte finală a *Fanteziei*, vioara și violoncelul, adică intrumentele soliste din *Fanteziile* precedente, se asociază pianului, intrând fiecare cu motivul său serial specific. Dar nici despre *Fantezii* nu se poate vorbi ca de adevărate lucrări dodecafonice, ci numai ca despre compoziții în care influența dodecafoniei se manifestă pe un plan analog cu cel întâlnit în lucrările lui Frank Martin. „Chiar dacă folosește teme constituite în succesiuni din toate cele douăsprezece sunete – afirmă Roman Vlad -, Malipiero nu modifică substanțial limbajul său tipic și nu renunță la acea libertate fantastică de care s-a folosit mereu în formularea imaginilor muzicale. Folosirea unor asemenea teme dodecafonice contribuie pur și simplu la o creștere a densității structurilor melodice și la sensibilizarea expresivă a discursului sonor.“[116]

Carlo Jachino a adoptat integral tehnica dodecafonică, ilustrându-i unele procedee într-un *tratat practic*: *Tecnica dodecafonica, Trattato pratico* (Edizioni *Curci*, Milano, 1948). La celălalt pol trebuie semnalată *Teoria armoniei de gravitație* enunțată de Roberto Lupi, care reprezintă una din încercările de a explica principiile unei organizări armonice capabile să cuprindă organic întregul spațiu sonor fără a se recurge la formulele seriale. Această teorie prezintă puncte de contact cu cea expusă de Paul Hindemith în lucrarea sa *Unterweisung im Tonsatz*, deosebindu-se totuși de aceasta din urmă în unele amănunte.

Giorgio Federico Ghedini, cel mai cunoscut compozitor al generației intermediare, între cea a lui Malipiero și Casella și cea a autorilor născuți la începutul secolului al XX-lea, ajunge uneori să sensibilizeze cromatic curbele melodice din compozițiile sale până la un punct foarte apropiat de conturarea seriei dodecafonice. Așa este cazul arcuirilor melodice de la începutul *Concertului Albatrosului* (după romanul *Moby Dick* de Hermann Melville) pentru vioară, violoncel, pian, orchestră și recitator (scris în 1945). De asemenea „în *Concertul pentru pian și orchestră* (1946) sunt pasaje integral dodecafonice“, de exemplu, canonul la trei voci care se întâlnește în mișcarea acestui *Concert*, indicată ca *Molto Adagio* (Ex.70).

Aici cei trei corni, intrând la intervale regulate de pătrimi, dezvoltă într-o imitație riguroasă o serie dodecafonică și translațiile sale succesive la distanțe de cvarte inferioare.

---

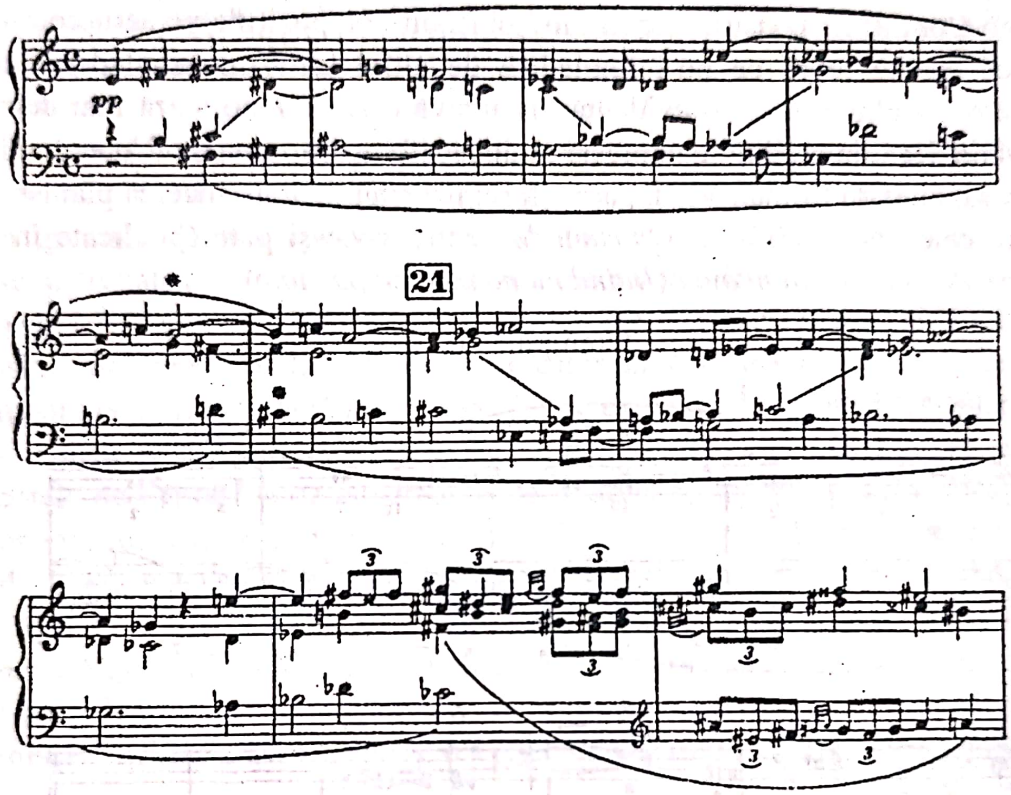
[116] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op. cit.*, p. 198.



Scanned with OKEN Scanner

O notă străină (vezi Ex. 70 (*)) de desenul serial separă această expunere canonică de reexpunerea recurentă (care la al doilea și al treilea corn apare lipsită de cel de al doisprezecelea sunet al seriei), urmat de un *rezumat* armonic ornamentat liber de pianul solo la începutul frazei canonice. Trebuie accentuat că nici în aceste pasaje dodecafonice componenta *arhaică* a stilului lui Ghedini nu este anulată.[117]

Exemplul 70




Antonio Veretti, deși plecând și el de pe poziții clar diatonice, a sfârșit prin a adopta *în totalitate* tehnica dodecafonică. În *Sonata pentru vioară și pian* (compusă în 1952), „folosirea tehnicii dodecafonice de care se servește Veretti, strecurând materialul serial în matrici formale clasice și modelându-l într-o articulație discursivă clară și simplă care se sprijină pe structuri ritmice robuste și dotate cu o plasticitate evidentă, demonstrează o dată mai mult că *metoda de compunere cu douăsprezece sunete* instaurată de Schönberg poate fi folosită în scopuri expresive destul de diferite și îndepărtate de cele urmărite de dodecafoniștii vienezi și poate permite formularea unui discurs sonor deloc abstract sau esoteric“ – scrie Roman Vlad.

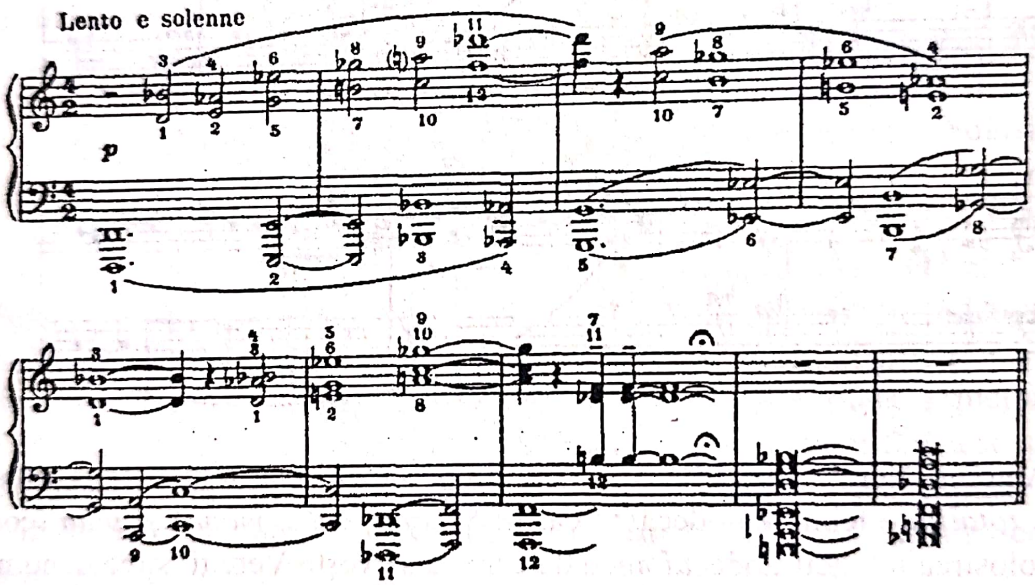
Mult mai complexă și sistematică (fără a deveni din această cauză mai complicată și artificială) se prezintă scriitura serială din baletul coral *Cele șapte păcate*, scris în 1955. „Această *reprezentare coregrafică* - cum o numește autorul - se desfășoară pe două planuri, cel scenic, unde păcatele sunt reprezentate coregrafic, și cel coral, care prin intonarea unor versete psalmodice vrea să se constituie într-un comentariu moralizator, un fel de *contrapas* (figură de dans) al păcatelor reprezentate. Concepută dodecafonic în

[117] *Idem*, p. 200.

partea orchestrală și bazată pe patruzeci și opt de transformări ale unei singure serii, forma se desfășoară în structuri muzicale riguroase, după un plan unitar vast, ce sintetizează principiul simfonismului și cel al variațiunii continue».“[118] „În virtutea acestei sinteze, între schemele formale exterioare și structurile seriale intime se realizează o legătură cu mult mai mare decât cea reușită în *Sonata pentru vioară și pian*. Modul în care Veretti se folosește de procedeele seriale, modelându-le cu argumente tradiționale, se înscrie organic în cadrul general al dodecafoniei italiene.“[119]

Gino Contilli își construiește în mod obișnuit compozițiile pe serii complete de douăsprezece sunete, ceea ce nu-l împiedică de altfel să formuleze adesea țesături muzicale de o simplitate și de o evidență discursivă care se raportează mai degrabă la tradiția italiană decât la modul de expresie al dodecafoniștilor vienezi. Un exemplu tipic din scriitura sa, citat de Roman Vlad, pare a fi reprezentat de introducerea pianistică la al doilea dintre cele *Due Liriche di Quasimodo* pentru voce și pian (publicate în 1952), «*Avidamente allargo la mia mano*» (*Întind mâna mea cu pasiune*):

Exemplul 71




„Structura dodecafonică a acestui pasaj este clar evidențiată prin numerele puse alături de note, care ne indică ordinea serială. Se poate observa că în timp ce la mâna stângă se desfășoară o singură dată seria ordinară, mâna dreaptă execută succesiv: un desen în care notele acestei serii (cu inversarea dintre al doilea și al treilea sunet) apar regrupate în șase bicorduri consonante; mersul în sens contrar a aceluiași pasaj; o a treia fază în care notele seriei apar regrupate în patru acorduri de trei sunete, rezultând opt permutări în care a doua notă apare după a treia și a patra, iar a șaptea este emisă după a opta, a noua și a zecea. Și în acest caz, proiectarea verticală a seriei, care se observă în ultimele două

[118] Astfel scrie Nicola Costarelli într-un articol despre Antonio Veretti publicat în nr. 1, Anul XXV, ianuarie-martie 1955 în *La Rassegna Musicale* (p. 30), articol citat de Roman Vlad în *Storia dela dodecafonia, op. cit.*, p. 204.

[119] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op. cit.*, p. 204.

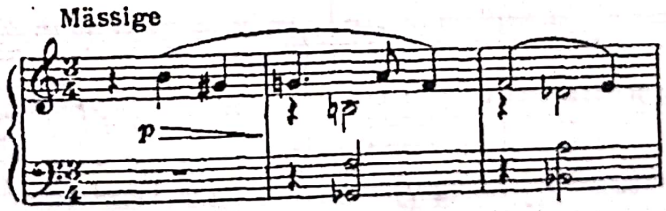


Scanned with OKEN Scanner

măsuri ale exemplului citat, afirmă dihotomia hexacordală a acesteia și oferă o justificare armonică a tehnicii permutative. [...] Cu toate permutările, suprapunerea triplă a unor forme omologe netranspuse ale aceleiași serii fundamentale duce în exemplul citat la repetarea unor note în secțiunile verticale ale țesutului sonor, ceea ce produce o diferențiere ierarhică între sunete și în consecință contribuie la afirmarea unor centri tonali. Această tonalizare a figurilor dodecafonice, împreună cu simțul cantabilității pe care compozitorul îl demonstrează prin modul de conducere a liniei vocale și folosirea expresivă, mai curând abstract constructivă, dată disonanțelor, conferă muzicii lui Contilli o aparentă simplitate și naturalețe."[120]

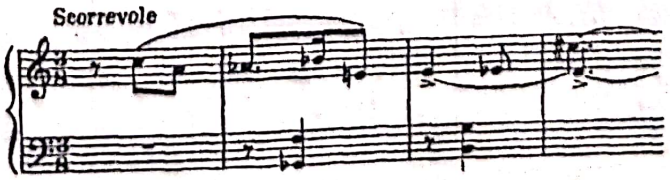
După cum observă Roman Vlad, unele lucrări scrise de Riccardo Nielsen, folosind *metoda de compoziție cu douăsprezece sunete*, au demonstrat cât de utilă este această tehnică pentru a simplifica scriitura muzicală, chiar dacă este aplicată cu toată rigoarea gramaticală. Ca atâția alți compozitori italieni din generația sa, Nielsen își începuse activitatea sub semnul curentului neoclasic. În lucrări ca *Musica per due pianoforti* (1939) și *XCIX Salmo* pentru cor bărbătesc și patru piane (1941), influența lui Stravinski (mai precis a lui Stravinski creator al *Concertului pentru două piane* și respectiv al *Simfoniei Psalmilor*) era deosebit de evidentă. În perioada imediat postbelică, Nielsen a făcut o cotitură și a aderat integral la dodecafonie, fără a renunța totuși la argumentele de expresivitate concretă și de relativă simplitate structurală caracteristică primelor sale lucrări. „Experiența operei lui Schönberg și influența ei directă asupra lui Riccardo Nielsen își găsesc imediat o mărturie explicită în *Sonatina in Signo Magni Arnoldi* (publicată în 1954), al cărei titlu (ce pare să-l parafrazeze pe cel al lui Busoni - *Sonatina in Signo Sebastiani Magni*) o definește ca omagiu adus părintelui dodecafoniei. Fiecare din cele trei mișcări ale *Sonatei* are ca pretext câte o lucrare de Schönberg. Astfel, prima mișcare (*Scorrevole*) se bazează pe o *parafrază dodecafonică* a motivului inițial

Exemplul 72




din *Klavierstück* op. 11, n. 1, care, cum se știe, constituie prima compoziție *atonală*, dar încă nu dodecafonică, scrisă de Schönberg. R. Nielsen obține tema din prima mișcare a *Sonatinei*

Exemplul 73




[120] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op. cit.*, pp. 221 – 222.



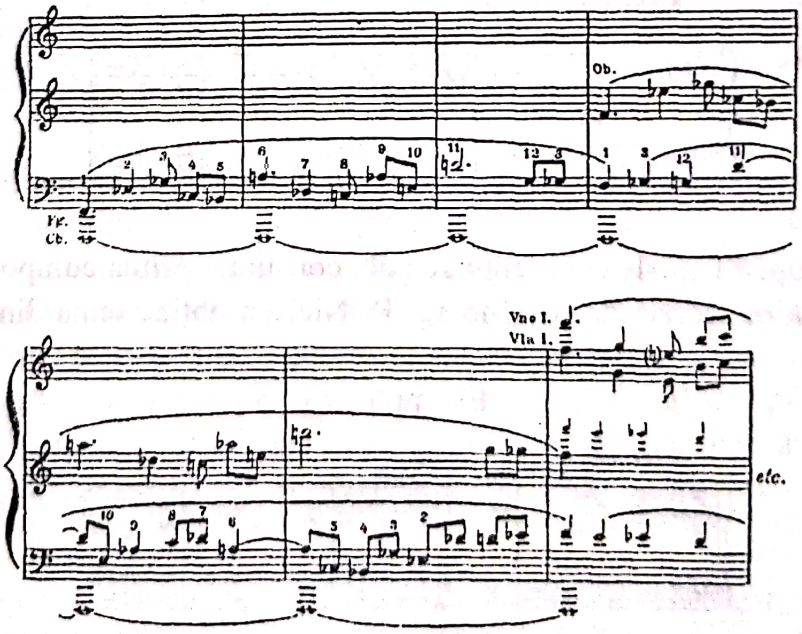
Scanned with OKEN Scanner

*amendând* motivul schönbergian prin eliminarea notelor repetate și integrarea celor care lipsesc, pentru a-i da forma unei serii perfecte de douăsprezece sunete diferite. A doua mișcare (*Lento*) are la bază citatul temei (aceasta da, riguros dodecafonică) din *Variațiunile* op. 31. Mișcarea a treia, în fine (*Presto Misterioso*), este o *amintire* a op.-ului 11, nr. 2, tot de Schönberg, din care Nielsen folosește ca motiv obstinat repetarea în triole uniforme a două note care formează o terță mică, făcând astfel ca primele șase note (diferite) din piesa schönbergiană să coincidă cu seria pe care el o pune la baza lucrării sale proprii. Analizând meritele intrinseci ale acestei *Sonatina in Signo Magni Arnoldi* se poate spune că ea este caracterizată printr-o scriitură instrumentală limpede și aerisită, conferită de o discursivitate vioaie și clară."[121]

Folosirea preferențială a unor serii care implică funcțiuni armonice relativ simple îi permite lui Nielsen să realizeze un profil structural solid și împreună cu acesta o discursivitate evidentă și clară chiar în compozițiile de vastă respirație, ca de exemplu opera radiofonică *La via di Colombo* (*Drumul lui Columb*).

Ennio Porrino, care luase o atitudine antitetică față de dodecafonie și, în general, față de lumea ideală a muzicii de avangardă, părea să meargă pe o cale foarte îndepărtată de serialismul pancromatic, deși în realitate această cale nu era cu totul închisă tehnicii seriale, nici măcar lui, remarcă Roman Vlad. Mișcările centrale ale compozițiilor *Nuraghi*, trei dansuri sarde primitive pentru orchestră mică (scrise în 1952) și *Concerto dell'Argentarola* pentru chitară și orchestră (compus în 1953) prezintă structuri seriale clare, caracterizate în ambele cazuri de serii excedentare, adică cuprinzând mai mult de douăsprezece sunete. Astfel, seria bucății a doua din *Nuraghi* (*Dansul apei*) este expusă de fagot în formă originară și în cea recurentă, contrapunctată de aceeași formă originară la oboi și continuată de forma inversă interpretată de o primă violină și de o violă solo.

Exemplul 74



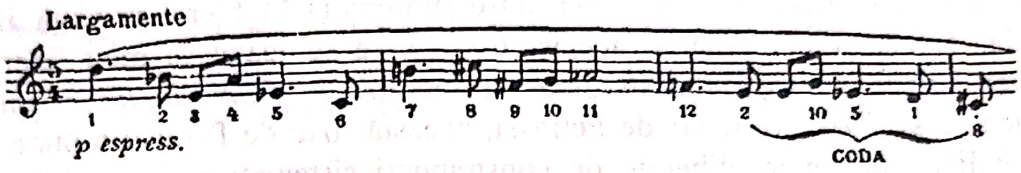

[121] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op. cit.*, p. 223 – 224.



Scanned with OKEN Scanner

Ea cuprinde pe lângă succesiunea de douăsprezece sunete diferite o *coda* în care sunt repetate al treilea și primul sunet. Seria pe care se fondează *Canzona*, ce constituie a doua mișcare din *Concerto dell'Argentarola*, cuprinde o *coda* și mai extinsă, fiind formată din a doua, a zecea, a cincea, prima și a opta notă din succesiunea celor douăsprezece sunete diferite. Melodia *Canzonei* (pe care o execută chitara după o introducere orchestrală bazată pe patru aspecte diferite ale seriei) cuprinde formele originară, recurentă, inversarea recurenței și inversarea seriei fundamentale:

Exemplul 75




„Pentru E. Porrino, formulele seriale au, în orice caz, funcția de a suprima din imaginile sonore rămășițele veriste și de a mări prin convertire densitatea și bogăția melodică a temelor, sensibilizându-le intervalele și conferind fiecărei note acea valoare nouă pe care ele nu o posedă «în aplicarea oricărei alte tehnici muzicale», ca să ne exprimăm parafrazând o frază a lui Frank Martin."[122]

După cercetările lui Roman Vlad, Mario Peragallo este unul dintre cei mai tipici reprezentanți, chiar pe plan internațional, ai dodecafoniei italiene. „Și aceasta nu întâmplător, ci poate tocmai pentru faptul că ținea către o «independență absolută față de regulile și față de estetica dodecafoniei istorice», folosindu-ne de cuvintele pe care le-a scris compozitorul pentru a defini modul în care a tratat seria dodecafonică pusă la baza *Concertului pentru vioară și orchestră* cu care el a câștigat în 1954 cel mai important Premiu al Creației secolului al XX-lea, conferit cu ocazia Festivalului de Muzică din secolul al XX-lea la Roma, tot în acel an. [...] Servindu-se de predispunerile grupurilor seriale ca de o materie primă, el trece la formularea unor figuri muzicale concrete. În această fază el se încredințează *ex confesso* «în deplina libertate a instinctului și fanteziei». Este adevărat că și în această atitudine el urmează exemplul dat de Schönberg, acolo unde acesta «*compunea muzica dodecafonică, de parcă nu ar fi existat o tehnică dodecafonică*». Această constatare a lui Adorno cu privire la părintele dodecafoniei se poate într-adevăr extinde, transferând-o asupra lui Peragallo. [...] Pentru el, mai mult ca pentru Schönberg și Berg, metoda dodecafonică este «numai o disciplină severă aplicabilă compozițiilor cromatice» și «odată ce sinteza cromatică este stabilită cu ajutorul seriei și *coeficientul de siguranță* este adoptat, scopul ei este de a construi lucrări în același gen ca cele aparținând lumii tonale»."[123] Citând aceste constatări făcute de Boulez în legătură cu Schönberg și asumându-și transferul lor asupra lui Peragallo, Roman Vlad nu–și însușește, desigur, aprecierile negative pe care tânărul avangardist

---

[122] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op. cit.*, p. 227, vezi și Frank Martin, *Schönberg et nous* în *Polyphonie IV*, p. 70.

[123] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op. cit.*, pp. 227-231.



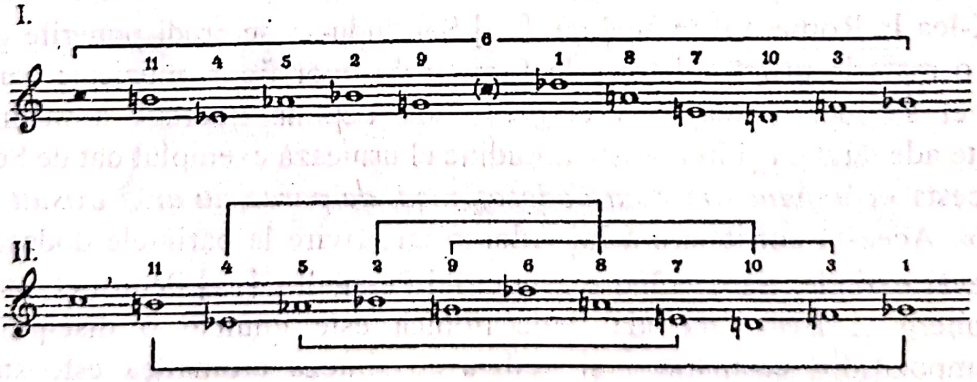
Scanned with OKEN Scanner

francez le deduce ci, din contra, înțelege să schimbe semnificația unor astfel de aprecieri. Pentru Roman Vlad, așa cum s–a putut observa și din creația sa, modul în care M. Peragallo folosește metoda dodecafonică nu numai că e formal legitimă, ci permite ceea ce el a demonstrat practic, compunerea unor lucrări de o libertate fantastică și de o intensitate lirică cu adevărat remarcabile: „creații care prin cantabilitatea melodică, plasticitatea ritmică și eficacitatea expresivă imediată pot fi considerate manifestări autentice ale muzicalității italiene. Calitățile de mai sus sunt evidente mai ales în *Concertul pentru vioară,* socotit printre cele mai bune lucrări de acest gen [...] și în *Aria coralã pentru cor mixt și orchestrã «In Memoriam».*[124] Conform opiniei autorizate a lui Massimo Mila,[125] în *Arie* «problema integrării în polifonia vocală a discursului orchestral - problemă care în *Coral* rămâne circumscrisă din punct de vedere al conținutului în termeni specifici secolului al XIX-lea, între Brahms și Mahler - prezintă aici o soluție originală, antică și modernă în același timp, care se leagă în mod liber de tradiția monteverdiană a madrigalului dramatic. Împreună cu *Corurile lui Michelangelo* de Dallapiccola și *Corul Morților* de Petrassi, această *Arie* de Peragallo pune bazele unei soluții italiene originale eliberate de constrângeri sistematice și totuși înrădăcinată în tradiția crizei elementelor muzicale romantice, precum armonia tonală, forma sonată, chiar orchestra tradițională și pianul etc.».”[126]

Redăm aici o schemă analitică pe care același Peragallo i–a pus-o la dispoziție lui Roman Vlad. Această schemă ilustrează procedeul folosit de compozitor pentru pregătirea materialului cu care și-a elaborat compoziția *In Memoriam* (Ex.76):

I. Numerele puse deasupra notelor reprezintă intervalul care desparte fiecare sunet de cel precedent, exprimat prin semitonuri ascendente. Nota fundamentală *do* este subînțeleasă la centrul seriei. Plecând de la această notă, intervalele ce urmează, până la sunetul al unsprezecelea, adunate în ordinea succesiunii cu cele din prima jumătate a seriei, dau un total constant de 12.

Exemplul 76



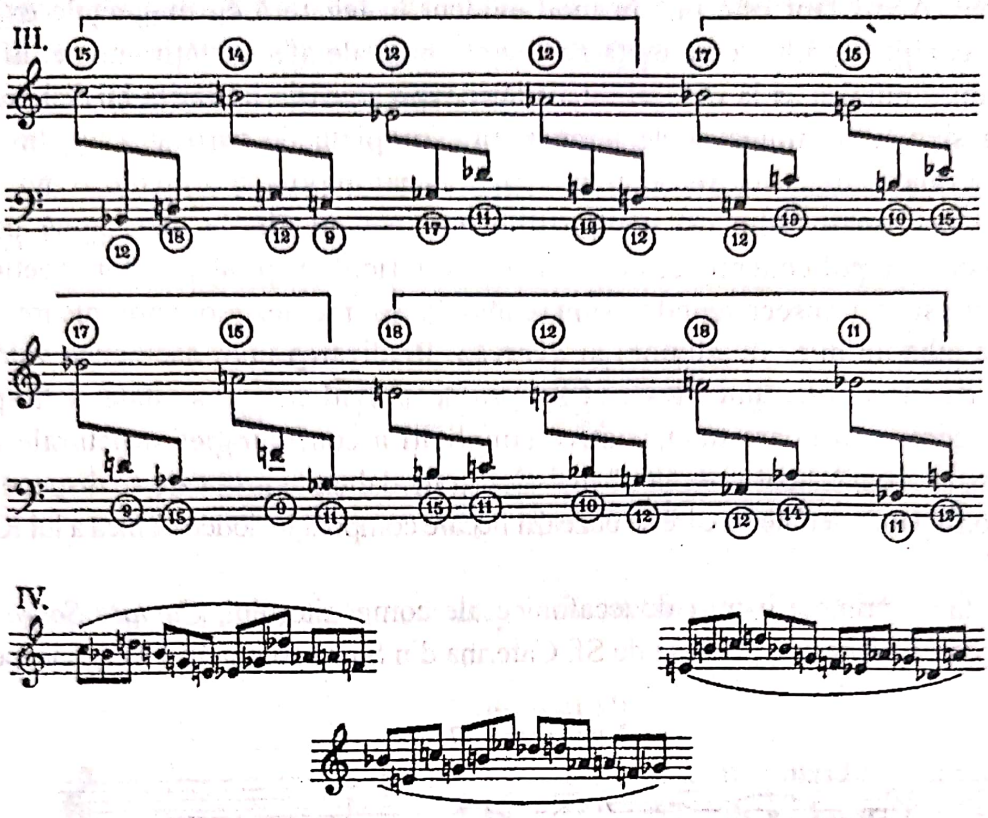

[124] *Aria și Coralul* pe care Peragallo le-a reunit sub titlul *In Memoriam* sunt două piese create în ocazii distincte și analoge. *Coralul* este o versiune cu orchestră a piesei *De Profundis* pentru cor a cappella scrisă în 1952 la moartea tatălui, iar *Aria* a fost scrisă după moartea mamei pe textul unei scrisori de condoleanțe adresată autorului de Luigi Dallapiccola (n.n.).

[125] M. Mila: *Affermazioni italiane al Festival Musicale*, în *L'Unità*, Torino, 20 septembrie 1956, după Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op. cit.*, nota 263, p. 367.

[126] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op. cit.*, pp. 231–232.



Scanned with OKEN Scanner




II. Seria integrală și simetrică rezultată.

III. „Seria armonizată". „Seria principală" în note albe este împărțită în trei grupe de patru sunete fiecare. Notele negre, care constituie armonizarea, trebuie să completeze în permanență seria. Armonizarea fiecărui grup din seria principală produce o „Serie dependentă". Numerele încercuite arată câte sunete se află între două sunete egale, cuprinzând în calcul și pe acestea din urmă. Pentru a face posibilă armonizarea celui de al treilea grup din seria principală trebuie să se ia în considerație mișcarea de rotație a seriei însăși. În dispunerea notelor repartizate armonizării este necesar să se țină cont, de asemenea, că între două sunete egale nu trebuie să se afle niciodată mai puțin de șapte sunete diferite, dar nici mai mult de șaisprezece.

IV. Serii dependente (redactarea învecinată).[127]

Comentându–l pe Riccardo Malipiero, Roman Vlad arată că acest compozitor aderă de obicei la canoanele paradigmatice deduse din lucrările în care Schönberg a fondat *„metoda de compunere cu douăsprezece sunete"*, chiar dacă trăsăturile expresive ale muzicii sale nu intră în sfera afectivă și spirituală a artei lui Schönberg sau a altor membri ai școlii vieneze. „Influența lui Schönberg se exercită numai asupra elementelor gramaticale ale scriiturii sale, limitându-se la procedeele de formulare pentru care figurile sonore sunt construite constant pornind de la cele patruzeci și opt de aspecte în care se poate prezenta aceeași serie. Conformația intrinsecă a fiecărei serii pe care Riccardo Malipiero își bazează muzica sa, modalitățile prin care succesiunile de sunete și intervale caracteristice ale acestor serii generează structurile armonice și melodice ale figurilor

[127]Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op. cit.*, nota 260, pp. 366-367.

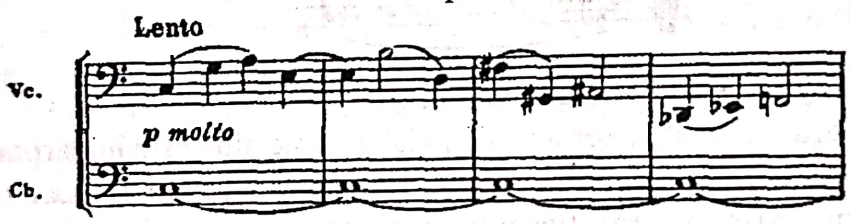


Scanned with OKEN Scanner

sonore concrete, prin toate acestea compozițiile lui se deosebesc net de cele schönbergiene. Acest fapt este pus în mod evident în legătură cu exigențele expresive specifice ale compozitorului, care evită zonele extreme ale afectivității umane. El nu are intenția să aducă muzica sa la nivelul intensității expresive din lucrările lui Schönberg și ale lui Berg și nici să atingă acele temperaturi apropiate de zero absolut din zonele metafizice rarefiate ale artei weberniene; nici măcar motivele romantice nu îi sunt potrivite. De cele mai multe ori compozițiile sale se mențin în acea zonă mediană temperată în care se pot concretiza, în momente de fericită inspirație, valori poetice care chiar dacă nu sunt transcendentale, sunt capabile să medieze o comunicare umană cordială și să aibă un miez de «umor» și «vervă». Realizarea unor asemenea valori este condiționată de plăsmuirea unor țesături sonore de o evidentă cursivitate și limpezime arhitectonică corespunzătoare unei relative simplități a configurației structurale intime. Aspecte formale asemănătoare se relevă mai ales în modalitățile prin care se dispune *totalul cromatic* în constelațiile seriale pe care se bazează fiecare compoziție dodecafonică a lui Riccardo Malipiero."[128]

Una dintre primele lucrări dodecafonice ale compozitorului, *Cantata Sacra* pentru soprană solo, cor și orchestră, pe texte de Sf. Caterina din Siena (scrisă în 1947), începe cu un *Preludio*:

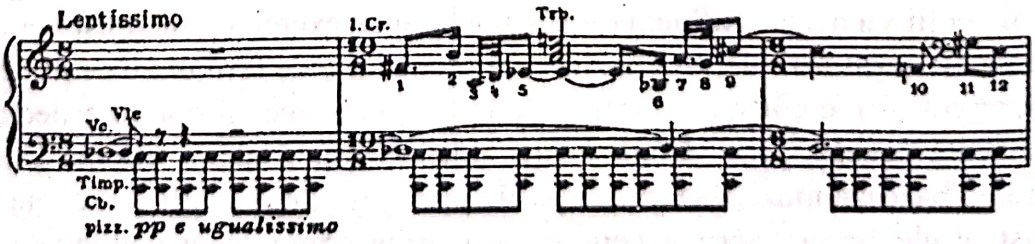
Exemplul 77




Forma serială, sprijinindu-se numai pe un *do*, se desface în mod evident în două tronsoane de câte șase sunete care delimitează regiuni tonale specifice, în timp ce *do*-ul fix, originar din prima serie, devine un punct constant de referință cu funcția de pol tonal, în accepțiunea pe care și Stravinski o acordă acestui termen. Primul tronson al seriei înglobează notele proprii lui *do major* iar al doilea pe cele ale lui *do diez major*.

Și întreaga introducere (*Lentissimo*) a *Simfoniei* (scrisă în 1949) se bazează pe o pedală constituită din aceeași notă *do* pe care timpanele și contrabasurile o repetă cu obstinație într-o mișcare *egală*. Pe acest fundament ce implică afirmarea unui centru de greutate tonal, celelalte intrumente împletesc țesătura serială în care primul corn începe să propună matricea dodecafonică originară:

Exemplul 78




[128] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op. cit.*, pp. 232–233.

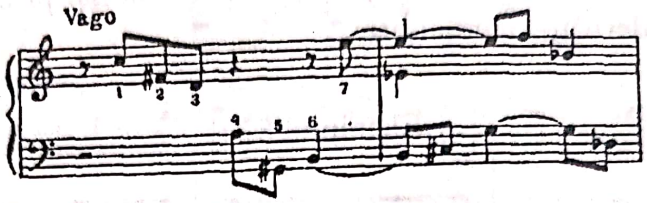


Scanned with OKEN Scanner

Seria expusă de corn are o structură diatonică latentă: segmentul care pleacă de la al treilea la al zecelea sunet inclusiv cuprinde toate notele proprii tonalității de *si bemol* în forma sa modală majoră și minoră melodică.

Seria pe care sunt construite cele *Sette Variazioni su «Les roses» di R. M. Rilke (șapte variațiuni asupra poemului* Trandafirii *de R. M. Rilke*) pentru voce și pian (1951) începe cu șapte note proprii lui *la minor*:

Exemplul 79




Seria care stă la baza *Concertului pentru vioară și orchestră* (1952)

Exemplul 80

pare să se îndepărteze de ambianța tonală a lui *si minor*, schimbând culoarea la începutul măsurii a doua în *si major*, iar apoi trece în *fa minor*.

După concluziile lui Roman Vlad, la Riccardo Malipiero structurile seriale tind să se cristalizeze deci în jurul unor nuclee diatonice și prin aceasta dovedind modul de a înțelege dodecafonia nu numai într-un sens exclusiv, ci și inclusiv, în raport cu normele tradiționale. Mod care caracterizează întreaga dodecafonie italiană, după cum vom putea observa, până și în manifestările ei cele mai avangardiste.

Guido Turchi, în *L'Ingenuo*, operă în trei acte pe un libret extras din romanul lui Jaroslaw Hasek, *Aventurile bravului soldat Swejk*, modelează două piese după stileme cu adevărat dodecafonice. Ambele piese sunt construite pe următoarea serie:

Exemplul 81

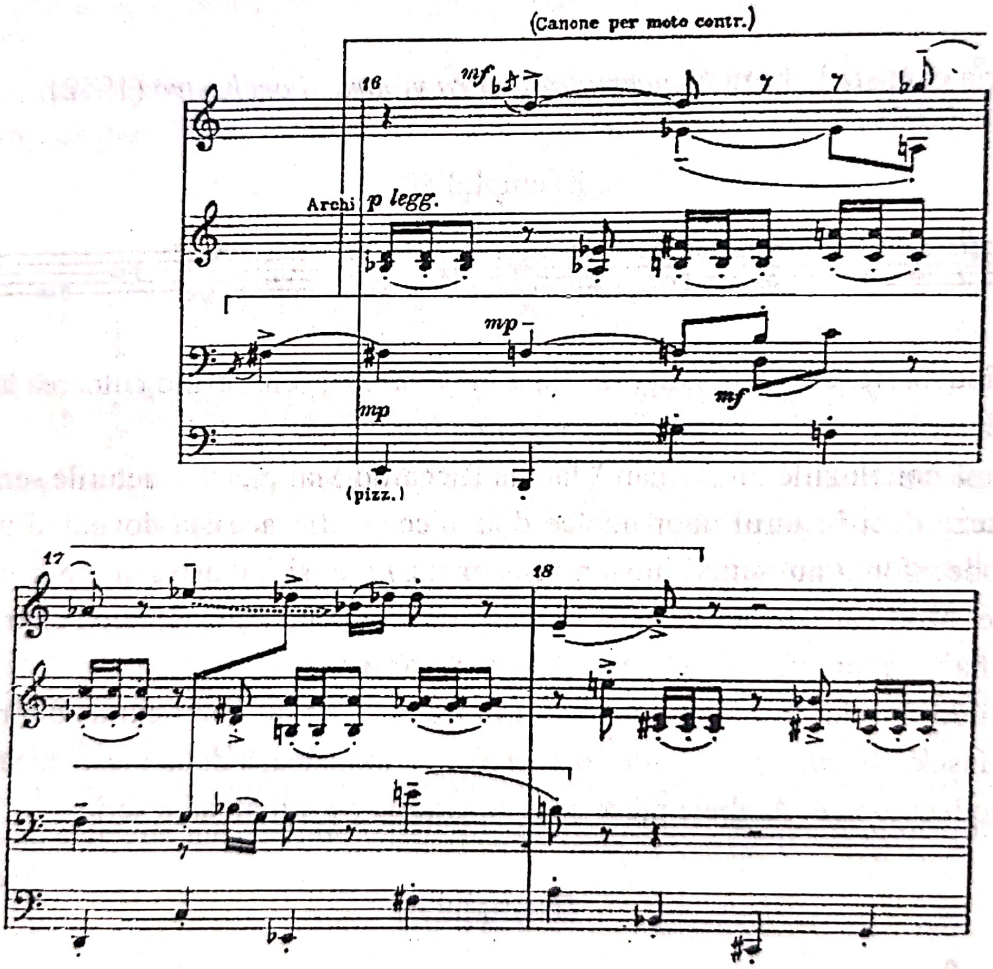
Compozitorul însuși observa într–o scrisoare adresată lui Roman Vlad (menționată de autorul *Istoriei dodecafoniei* la pp. 238–241) că structura particulară a acestei serii (care cuprinde un trison minor și trei trisonuri micșorate) se explică în funcție de necesitatea de a evita o „ruptură în limbajul general pentru care este pregătit restul lucrării". Pe lângă



Scanned with OKEN Scanner

aceasta, „ea ține și de *tematică* deoarece derivă din elemente pe care este așezată o parte inițială a operei". Turchi declară că în elaborarea celor două piese el ar fi fost „puțin scrupulos în respectarea unor interdicții, ca de exemplu cea care nu permite întâlnirea la unison sau la octavă a două serii derivate; nu degeaba cea de a doua piesă avea la origine titlul de *Mic marș dodecafonic* cu unele licențe". El însuși se referă și la *exemplele de toleranță* oferite de Schönberg și Berg. Roman Vlad consideră că în pofida acestor *licențe*, cele două piese prezintă, în afara semnificației lor intrinseci, un interes formal remarcabil, ca de exemplu următorul pasaj din prima piesă în care instrumentele de coarde care acompaniază, pentru a ne exprima astfel, canonul prin mișcare contrarie, se folosesc de două serii derivate, încrucișate:

Exemplul 82



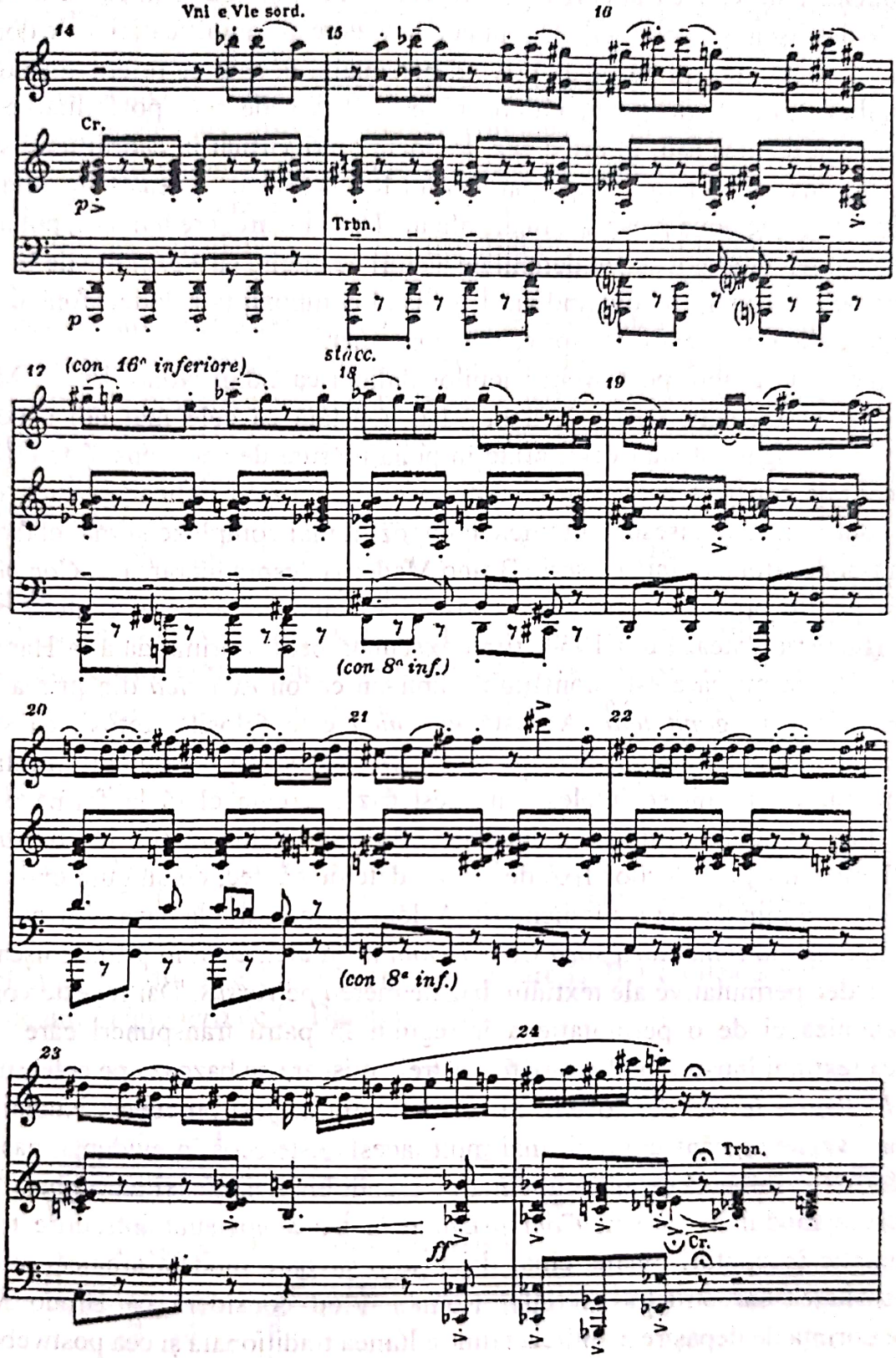

Aici G. Turchi „a avut în vedere, în parte, a II-a secțiune a *Variațiunilor* sau procedeul folosit de Webern în *Simfonia op. 21*, mișcarea a doua".

În piesa a doua merită o atenție deosebită pasajul următor:



Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 83




Interesul formal al acestor măsuri derivă din modul în care sunt folosite diverse forme seriale „combinate în așa fel încât să aibă tot timpul comune notele *do* și *si* (ostinato al celor 4 corni), care fac parte uneori din primul sau din al doilea tronson (formate din notele 1-6 și respectiv, 7-12) din fiecare serie folosită". Merită a fi reliefată „încercarea de a insinua în țesutul dodecafonic o temă pur tonală (de la măsura 15, încredințată



Scanned with OKEN Scanner

trombonului bas) în relații cu care acel țesut sonor primește de aceea o funcție aproape de acompaniament. Este clar că uneori celelalte voci, grave și acute, integrează seriile pe care cornii le desfășoară incomplet". Din punct de vedere al semnificației, cele două piese îndeplinesc în operă „un rol parodic" privind personajul la care se referă amândouă, un judecător militar. Intenția declarată a autorului este să dovedească „posibilitățile pe care le are o asemena tehnică sau, în orice caz, le poate oferi virtual în cadrul unui stil, buff sau comic, în sens foarte larg". După părerea lui Roman Vlad, „această intenție este pe deplin realizată și cele două piese spirituale ale lui Turchi (care, credem noi, pot avea și o mare eficacitate teatrală) pot sta cu demnitate alături de pagini ca *Nonsense* de G. Petrassi sau *Arpiade* de V. Vogel, îmbogățind șirul redus al compozițiilor dodecafonice autentic «humoristice», chiar dacă acest humor este uneori amar."

Referitor la grupul post–webernienilor italieni ca Luigi Nono, Bruno Maderna, Camillo Togni și Luciano Berio, Roman Vlad constată că cele mai noi capcane ale extremismului avangardist sunt echilibrate în bună măsură de acel sens al tradiției și de acea muzicalitate concretă care sunt calități specifice muzicii italiene și care, cu toate aparențele contrarii, se regăsesc și în unele compoziții mai complexe și mai elaborate ale acestor ultra-dodecafoniști. Iată ce scrie Bruno Maderna despre lucrarea sa *Composizione in tre tempi* pentru orchestră care „este construită având la bază trei cântece populare venețiene" (lucrarea datează din 1954, fiind executată pentru prima dată la Hamburg în același an): „Prima mișcare este constituită dintr-un canon *ex unica* din prima strofă a melodiei *Biondina in gondoleta.* Această *ex unica* este folosită, totuși, ca structură formală și ritmică a compoziției. Fiecare *versus* este folosit ca permutabil în întregimea lui. Prin structură formală se înțelege în acest caz aderența clară la forma precisă a cântecului. Prin structură ritmică se înțelege folosirea exclusivă (ca în *contrapunctul sublim* al flamanzilor) a valorilor fixe de durată date de cântec, cu singura extindere, de altfel normală, a diminuării și a augmentării. A doua mișcare are la bază cântecul popular din Trento *Splende la luna ciara sora Castel Doblin.* Și aici, ca și în prima mișcare, sunt folosite procedee permutative ale textului, bazate mereu pe *versus.* Dar nu este vorba de o formulă canonică ci de o permutație a întregului în patru transpuneri care îngăduie introducerea textului într-un total cromatic. A treia mișcare se bazează pe celebrul cântec din Friuli *L'allegrie le ven dai zòveni.* Și aici întâlnim același procedeu. Numai că sunt folosite toate versetele cântecului și, mai mult, acesta este scos în evidență, pas cu pas, revelat în forma sa întreagă cu ajutorul chitarei, mandolinei, harpei și marimbei."[129]

Despre modul în care în *Composizione in tre tempi* sunt introduse treptat în spațiul cromatic începuturi tonale, chiar dacă de o savoare modală arhaică, primind în toată dimensiunea lor structuri seriale, Roman Vlod consideră că Bruno Maderna „dovedește dorința de depășire a antitezei dintre lumea tradițională și cea postweberniană. Prin disocierea analitică a structurilor temelor tonale și recompunerea lor succesivă în spațiul dodecafonic integral serializat iau naștere figuri sonore de o valență expresivă unică. Și în lucrările în care Maderna nu pornește de la elemente tradiționale, el reușește

[129]Bruno Maderna, într–o scrisoare adresată lui Roman Vlad la data de 28 iunie 1956 și citată în *Storia della dodecafonia, op. cit.*, pp. 261–262.

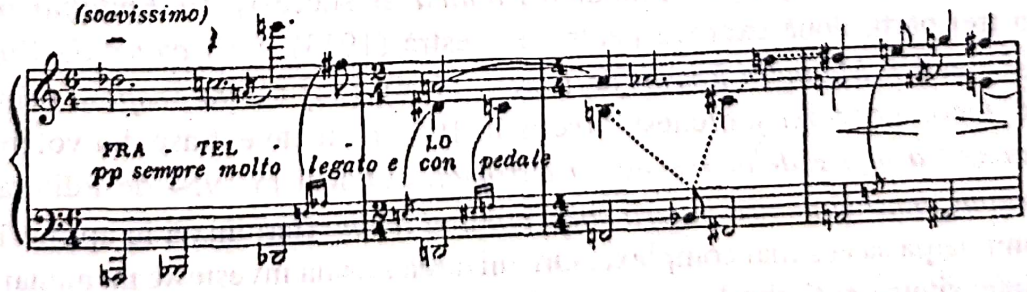


Scanned with OKEN Scanner

adesea să recupereze în curbele pointiliste disociate o continuitate discursivă concretă."[130]

Luciano Berio (după studii cu Giorgio Federico Ghedini și prin contactul cu Luigi Dallapiccola) nu a cedat tentației de a se supune exclusiv unor procedee formale abstracte. Vorbind despre *Nones* pentru orchestră (1954), L. Berio scria: „[...] la baza lucrării stă un material sonor obiectiv, adică pregătit dinainte pe baza unor permutații continui, care, în abstract, mi-au asigurat o continuă variație a duratelor, a sunetelor și a dinamicii și mi-au garantat elementele generale formale ale compoziției (de exemplu: condensări și rarefieri în raport cu mișcările metronomice și, în general, masa sonoră în raport cu calitatea articulației). Pe acest material *obiectiv* am lucrat apoi într-un mod cu totul instinctiv."[131] În prezentarea aceleiași lucrări, L. Berio susține că în pofida importanței pe care tânăra generație o acordă în activitatea de compoziție cunoștințelor tehnice și teoretice, constituirea unui raport încărcat de forță expresivă și de comunicare între cunoștințele obiective referitoare la noile valori sonore și o înțelegere pe măsura omului rămâne imuabil în sarcina intuiției. Argumentul imaginativ și expresiv din *Nones* se clarifică prin referirea, implicită în titlu, la poezia omonimă a lui W. Auden: *„L'ora Nona (Slujba de la ora trei după amiază)* de Auden nu este numai Pasiunea lui Hristos, ci mai mult, Pasiunea (Patimile) omului în general în lovitura violentă a soartei într-o oră însângerată a istoriei."[132] Inițial, compoziția trebuia să aibă forma unui Oratoriu în care cele șapte strofe ale textului poetic ar fi fost încredințate corului într-o „desfășurare treptată, de la cântul vorbit până la expansiunea lirică". În forma definitivă, *Nones* este în schimb o lucrare pur instrumentală cuprinzând cinci scurte variațiuni. „Analogia expresivă și structurală între lumea poetică a lui Auden și interpretarea muzicală din *Nones* este, natural, numai o analogie a momentelor lirice care reunesc într-un arc expresiv diferite faze ale poeziei". În lucrări precedente, precum *Chamber Music* pentru voce feminină, clarinet în *si bemol*, violoncel și harpă (1953) și *Cinque Variazioni* pentru pian (1952-1953), L. Berio pornise de la figurile dodecafoniei clasice, folosindu-se în special de experiența lui L. Dallapiccola. Un omagiu explicit față de acesta se regăsește de altfel în ultima din cele *Cinci Variațiuni* în care L. Berio citează unul dintre motivele principale din *Prigionero* de L. Dallapiccola:

Exemplul 84




[130] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op.cit.*, p. 262.
[131] Luciano Berio, într–o scrisoare adresată lui Roman Vlad la data de 28 iunie 1956 și citată în *Storia della dodecafonia, op. cit.*, p. 262.
[132] *Ibidem.*



Scanned with OKEN Scanner

În lucrările care au urmat după *Nones*, Berio a urmărit în mod sistematic totala organizare serială a spațiului celor douăsprezece sunete. Astfel, *Variazioni* pentru orchestră de cameră au ca obiect, pe lângă o serie de frecvențe (care apar, de altfel, numai în *Coda*), un *ritm principal* și o succesiune timbrică (violină-clarinet-contrabas).

În compozițiile sale instrumentale L. Berio a fructificat și unele rezultate ale experienței făcute cu mijloacele electronice. Astfel, în *Allelujah* (executat pentru prima dată la Radio Köln în 1957) el subîmparte orchestra în grupuri instrumentale care corespund aproximativ grupurilor de microfoane folosite în practica electronică pentru a „spațializa" figurile sonore. În același timp el susține că această lucrare l-a dus până „la a considera apropiate posibilitățile unei recuperări la exigențele unor ample proporții structurale. Evident, nu numai a unor elemente regulate din punct de vedere analitic, ci și a unei structuri formale clare care poate să sugereze, în parte, referiri la tradiție."[133] Semnificația spirituală a lucrării este specificată în teza că perpetua mutație a materialului sonor trebuie înțeleasă „în sensul unei continue cântări de bucurie".

Și Luigi Nono, „deși a militat în rândurile extremei avangărzi, nu urmărește în mod deliberat depășirea dodecafoniei schönbergiene în direcția exclusivă a unor supercomplicații ale sale. Emanciparea lui prin modelele vieneze comportă de multe ori chiar simplificări, în sensul unei îndepărtări, chiar dacă nu de la procedeele seriale, cel puțin de la norma care impune aplicarea perpetuă a acestor procedee la totalul cromatic. [...] L. Nono încearcă să depășească cadrul dodecafoniei clasice în direcția în care se îndreaptă ceilalți postwebernieni care caută să lărgească spațiul sonor cu mijloace care le depășesc pe cele tradiționale oferite de scara temperată. Dar, așa cum scrie K. H. Wörner[134], și în lucrările lui L. Nono «stilizarea nu mai este scop în sine, ci un mijloc de a stăpâni și organiza dramatismul organic al muzicii». Cazul lui Nono este unul din cele mai singulare: în timp ce majoritatea criticilor și a publicului italian îl ignoră, diverși critici străini, printre care Wörner, pe care l-am citat mai înainte, îl consideră «personalitatea de importanță majoră din generația italiană tânără» . L. Nono s-a afirmat în special în Germania: mai întâi în 1950, cu ocazia execuției la Darmstadt-Kranichstein a lucrării *Variazioni orchestrali* pe o serie de Schönberg, după un an cu compoziția pentru orchestră intitulată *Polifonica-Monodica-Ritmica* și succesiv cu *Epitaffio per Garcia Lorca* în trei părți, două expresii pentru orchestră (1953), *La victoire de Guernica* (de Eluard), baletul *Il Mantello Rosso* (de Lorca, 1954), [...] *Canto Sospeso* pentru sopran, contralto, tenor, cor mixt și orchestră (scris în 1956 pe texte extrase din volumul *Lettere di condannati a morte della resistenza europea*, publicat în 1954 de Editura Einaudi). [...] *Varianti, muzică pentru vioară solo, corzi și lemne* (terminată în aprilie 1957), este poate compoziția sa cea mai complexă. Organizarea serială investește nu numai înălțimea, durata, intensitatea și timbrul sunetelor, ci și «densitatea» ansamblelor sonore (numărul

---

[133] Luciano Berio, în *Incontri Musicali*, nr. 1, decembrie 1956, Milano, Edizioni *Suvini Zerboni*, p. 56, după Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op. cit.*, p. 263.

[134] K H. Wörner, în *Neue Musik in der Entscheidung (Muzica nouă la răscruce)*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1954, p. 157, după Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op.cit.*, nota 298, p. 370.



Scanned with OKEN Scanner

sunetelor simultane merge de la unu la cinci), modul de atac, timpul (în valorile sale metronomice), regruparea măsurilor (determinată în mod egal, cel puțin în prima parte a lucrării, de seria 5-4-3-2-1) și registrul."[135]

În grupul compozitorilor italieni care au urmărit generalizarea principiilor seriale trebuie cuprins și Camillo Togni. Deși a fost elevul lui Casella, într-o perioadă în care acesta se ținea în mod hotărât departe de dodecafonie, „C. Togni a aplicat, chiar de la începuturile sale, metoda serială în modul cel mai consecvent și fără reveniri sau devieri de vreun fel". C. Togni s-a făcut cunoscut, pe plan internațional, mai ales cu *Psalmul CXXVII* executat la Festivalul S.I.M.C. în 1950, desfășurat la Bruxelles. În 1954 a fost unul dintre cei doisprezece compozitori invitați să concureze la *Premiile operei din secolul XX*. În 1955 orașul Darmstadt i-a comandat, cu ocazia celei de a X-a ediție a *Cursurilor internaționale pentru Muzica nouă*, *Helian* (de Trakl), cinci *Lieduri* pentru soprană și pian. „Deși și-a supus compozițiile unui control rațional sever, până în cele mai mici amănunte formale, C. Togni nu a urmărit, în general, disocierea pointilistică și abstracționismul, cum au făcut-o atâția ucenici ai lui A. Webern. Compoziții ca *Helian* sau *Ricerca* (Șase studii pe fragmente din romanul *La Nausée* de J. P. Sartre) păstrează substanțiale puncte de contact cu atmosfera expresionismului schönbergian, reamintind excesul emotiv al acestuia."[136]

[135]Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op.cit.*, pp. 264-265.
[136] *Ibidem*.



Scanned with OKEN Scanner

# ANEXE

## 1. *Cinci elegii* pe texte biblice[137] de Roman Vlad

I.
Homo natus de muliere, brevi vivens tempore,
repletur multis miseriis.
Qui quai flos egreditur et conteritur,
et fugit, velut umbra, et nunquam in eodem statu permanet.
(Job, XIV, 1- 2)
II.
Notum fac mihi, Domine, finem meum,
et numerum dierum meorum quis est,
ut sciam quid desit mihi.
Ecce mensurabiles posuisti dies meos,
et substantia mea tanquam nihilum ante te.
Verumtamen universa vanitas, omnis homo vivens.
Verumtamen in imagine pertransit homo;
sed et frustra conturbatur…(Psalm. XXXVIII, 5–7)

III.
Terra data est in manus impii, (Job, IX, 24)
[Reges, duces, tyranni terrae corrupti et abominabiles facti sint.]

Nonne lux impii extinguetur nec slendit flamma ignis ejus?
(Job, XVIII, 5)
[Quoniam Deus]
Balteum regum dissolvit… (Job, XII, 18)
Effundit despectiorem suoer principes… (Job, XII, 21)
Ducit sacerdotes ingloriosos,
et optimates supplantat; (Job, XII, 19)
Quin potius vidi eos qui operantur iniquitatem,
et seminant dolores, et metunt eos,
flante Deo periisse,
et spiritu irae ejus esse consumptos. (Job, IV,

I.
Omul născut din femeie, ca să trăiască vreme puțină, sătul de multe nenorociri.
Care ca floarea crește și se vestejește
și fuge, ca umbra, și niciodată nu rămâne într-un loc.
(Iov, XIV, 1 – 2)
II.
Fă-i, Doamne, cunoscut sfârșitul meu,
și care este numărul zilelor mele,
să știu ce-mi lipsește.
Iată zilele mele le-ai făcut numărate
și făptura mea e ca un nimic dinaintea ta.
Ci deșertăciune întreagă e tot omul trăitor.

Ci omul se petrece ca umbra,
și zadarnic se turbură…(Psalmi, XXXVIII, 5-7)

III.
Țara a fost dată pe mâinile necredinciosului (Iov, IX, 24)
[Stăpânii, domnii, tiranii pământului sunt făpturi stricate și scârbavnice.]
Oare lumina nelegiuitului nu va fi stinsă și flacăra focului său va mai străluci? (Iov, XVIII, 5)

[Dacă Dumnezeu]
a destrămat cingătoarea regilor… (Iov, XII, 18)
A revărsat disprețul peste împărați… (Iov, XII, 21)

Pe preoții fără har îi alungă
și-i împiedică pe cei puternici; (Iov, XII, 19)
De ce nu am văzut mai devreme pe cei ce slujesc nedreptatea
și seamănă dureri și dureri culeg
Din porunca lui Dumnezeu vor pieri aceia
și de suflarea mîniei lui vor fi istoviți (Iov, IV, 8-9)

---

[137] Texte extrase din partitura publicată în 1995 la Edizioni *Suvini-Zerboni*; traducere în limba română de prof. Gabriela Haja.



Scanned with OKEN Scanner

8-9)
[Reges, duces, tyranni mundi
In profundissimum infernum consumentur.]
IV.
Quid est homo?...(Job, VII, 17)
Quis est Deus?...(Job, XXI, 15)
Quid est? quod fuit?...(Ecclesiastes I, 9)
Quid enim novit Deus?...(Job, XXII, 13)
Quis mihi tribuat ut cognoscam et inveniam illum, et veniam usque ad solium ejus? (Job, XXIII, 3)
Si ad orientem iero, non apparet;
si ad occidentem, non intelligam eum.
Si ad sinistram, quod agam? Non apprehendam eum;
si me vertam ad dexteram non videbo illum.
(Job, XXII, 8-9)
Si venerit ad me, non videbo eum;
si abierit non intelligam.
Quare misero data est lux, (Job, III, 20)

Viro cujus abscondita est via?... (Job, III, 23)
Hesterni quippe sumus, et ignoramus. (Job, VIII, 3)
V.
Fuissem quasi non essem,
de utero traslatus ad tumulum. (Job, X, 19)
...vagus et profugus in terra (Genesis IV, 15)
Dies mei velocius transierunt quam a texente tela succiditur;
et consumpti sint absque ulla spe.
Memento quia ventus est vita mea,
et non revertetur oculus meus ut videat bona.
Nec aspiciet me visus hominis;
oculi tui in me, et non subsistam.
Sicut consumitur nubes, et pertransit,
sic qui discenderit ad inferos, non ascendet.
Nec revertetur ultra in domum suam,
neque cognoscet eum amplius locus ejus.
(Job, VII, 6-10)
Tempus posuit tenebris,
et universorum finem ipse considerat,
lapidem quoque calignis et umbram mortis.
(Job, XXVIII, 3)
Quapropter et ego non parcam ori meo;
loquar in tribulatione spiritus mei,
confabulabor cum amaritudine animae meae.

[Stăpânii, domnii, tiranii lumii
În adâncurile iadului să fie mistuiți.]
IV.
Ce este omul?...(Iov, VII, 17)
Cine este Dumnezeu?...(Iov, XXI, 15)
Ce este? Ceea ce a fost? (Eclesiastul I, 9)
Așadar ce a cunoscut Dumnezeu?...(Iov, XXII, 13)
O, dacă aș putea să-l cunosc și să mă apropii de El, și să ajung la tronul Său! (Iov, XXIII, 3)

Dacă merg spre răsărit, nu se arată;
Dacă merg spre apus, nu-L zăresc.
Dacă merg spre miazănoapte, ce să fac? nu-L pot cuprinde;
dacă mă-ntorc spre miazăzi nu-L voi vedea.
(Iov, XXIII, 8-9)
Dacă ar veni la mine, nu-L pot vedea,
Dac-ar ajunge, nu prind de veste. (Iov, IX, 11)
Pentru ce a fost dată lumina nenorocitului (Iov, III, 20)
bărbat căruia i se ascunde calea?...(Iov, III, 23)
De ieri suntem într-adevăr, și nu știm. (Iov, VIII, 3)

V.
Aș fi fost ca și cum n-aș fi fost
și din pîntece trecut în mormînt. (Iov, X, 19)
...nestatornic și fugărit pe pămînt (Facerea IV, 15)
Zilele mele au trecut mai repede decît suveica țesătorului
și trecute sunt fără nici o speranță.
Amintește-ți, Doamne, că viața mea este suflare de vînt și că ochiul meu nu se întoarce să vadă binele.
Nici privirea omului nu mă va vedea;
Ochii tăi mă vor căuta și eu nu voi fi.
Așa cum negura se risipește și piere,
Tot astfel cel care a coborît în iad nu mai urcă.
Și nici nu se-ntoarce înapoi în casa lui
și nici locul său mai mult nu-l cunoaște pe el
(Iov, VII, 6-10)
Omul așează hotare vremii și întunericului
și cercetează sfîrșitul tuturor
și chiar piatra din beznă și umbra morții
(Iov, XXVIII, 3)
De aceea nu voi pune pază gurii mele
Ci voi vorbi întru tulburarea sufletului meu,
și îmi voi jelui amărăciunea inimii mele



Scanned with OKEN Scanner

(Job, VII, 11)
Antequam vadam et non revertar
ad terram tenebrosam,
et opertam mortis caligine:
terram miseriae et tenebrarum.
Ubi umbra mortis et nullus ordo,
sed sempiternus horror inhabitat. (Job, X, 21-22)

(Iov, VII, 11)
Înainte să plec, pentru a nu mă mai întoarce,
spre țara întunecată
și acoperită de întunericul morții:
țară de mizerie și întuneric.
Unde e bezna morții și lege nu este,
Ci veșnica spaimă își are lăcaș. (Iov, X, 21-22)

## 2. Cantata a III-a *Le ciel est vide* de Roman Vlad

«Nein, es ist kein Gott!»

«Ich ging durch die Welten, ich stieg in die Sonnen und flog mit den Milchstrassen durch die Wüsten des Himmels; aber es ist kein Gott. Ich stieg herab, so weit das Sein seine Schatten wirft, und schauete in den Abgrund und rief: Vater wo bist Du? Aber ich hörte nur den ewigen Sturm, den niemand regiert, und der schimmernde Regenbogen aus Westen stand ohne eine Sonne, die ihn schuf, über dem Abgrunde und tropfte hinab. Und als ich aufblickte zur unermesslichen Welt nach dem göttlichen Auge, starrte sie mich mit einer leeren, bodenlosen Augenhöhle an; und die Ewigkeit lag auf dem Chaos und zernagte es und wiederkäuete sich. Schreiet fort, Misstöne, zerschreiet die Schatten; denn Er ist nicht!»

«...Starres, stummes Nichts! Kalte, ewige Notwendigkeit! Wahnsinniger Zufall!... Wann zerschlagt ihr das Gebäude und mich? Zufall, weisst Du selber, wenn Du mit Orkanen durch das Sternen-Schneegestöber schreitest und eine Sonne um die andere auswehest, und wenn der funkelnde Thau der Gestirne ausblinkt, in dem Du vorübergehest? Wie ist Jeder so allein in der weiten Leichengruft des All's! Ich bin nur eben neben mir – O Vater! o Vater! wo ist Deine unendliche Brust, dass ich an ihr ruhe?»

«...In der ewigen Mitternacht...ist keine heilende Hand und kein unendlicher Vater!»

(Fragment din «*Erstes Blumenstück: Rede des todten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*» de Jean-Paul)

«Nu, Dumnezeu nu există!»

«Am măsurat universul în lung și în lat, am urcat până la sori și am străbătut în zbor cu căile lactee deșerturile cerului; dar Dumnezeu nu există. Am coborât până unde existența își aruncă umbrele, am privit în abis și am strigat: Tată, unde ești Tu? Dar nu am auzit decât necontenita furtună pe care nu o iscă nimeni, iar curcubeul în absența totală a soarelui se înălța dinspre apus licărind deasupra prăpastiei și umezind-o cu stropi. Și ridicându-mi privirea spre lumea nemăsurată să zăresc ochiul divin, ea mă fixa cu o orbită goală, fără fund, iar eternitatea se întindea deasupra haosului și îl devora încetul cu încetul. Răsunați mai departe, tonuri false și destrămați umbrele; căci El nu există!»

«...Neant împietrit și mut! Necesitate rece și eternă! Întâmplare oarbă și



Scanned with OKEN Scanner

nebună!...Oare când veți distruge acest edificiu și pe mine implicit? Întâmplare, știi tu oare, ce înseamnă să pășești cu uragane prin viscolul astral ucigând un soare după altul, iar pe unde ajungi să se stingă ultima picătură de rouă a stelelor? Cât de singur și părăsit este Fiecare în imensul cavou al universului! Astfel mă aflu și eu, doar cu mine însumi – O Tată! o Tată, unde îți este pieptul Tău, nemăsurat de primitor, la care să mă odihnesc?»

«...În bezna fără de sfârșit...nu se află nici o mână care să te aline, nu există nici un Tată etern!»

(Fragment din *Prima piesă floralã: Mesajul lui Hristos trimis după moarte de pe culmile universului referitor la inexistența lui Dumnezeu* de Jean-Paul; traducere în limba română de prof. Johann Klusch.)

«...J'ai parcouru les mondes;
Et j'ai perdu mon vol dans leurs chemins lactés,
Aussi loin que la vie, en ses veines fécondes,
Répand des sables d'or et des flots argentés
[Ou est tu, mon pere?...]
«Partout le sol désert cotoyé par des ondes,
Des tourbillons confùs d'océans agités....
Un souffle vague émeut les sphères vagabondes,
Mais nul esprit n'existe en ces immensités.
«En cherchant l'oeil de Dieu, je n'ai vu qu'une orbite
Vaste, noire et sans fond, d'où la nuit qui l'habite
Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours;
«Un arc-en-ciel étrange entoure ce puits sombre,
Seuil de l'ancien chaos dont le néant est l'ombre.
Spirale engloutissante les Mondes et les Jours!
[«.... Abîme! Abîme! Abîme!
... Dieu n'est pas! Dieu n'est plus!...]
«Immobile Destin, muette sentinelle,
Froide Nécessité!...Hasard qui, t'avancant
Parmi les mondes morts sous la neige éternelle,
Refroidis, par degrés, l'univers pâlissant,
«Sais-tu ce que tu fais, puissance originelle,
De tes soleils éteints, l'un l'autre se froissant...
Es-tu sûr de transmettre une haleine immortelle,
Entre un monde qui meurt et l'autre renaissant? ...
«O mon père! Est-ce toi que je sens en moi même?
As-tu pouvoir de vivre et de vaincre la mort?
Aurais-tu succombé sous un dernier effort
«De cet ange des nuits que frappa l'anathème?...
Car je me sens tout seul à pleurer et souffrir,



Scanned with OKEN Scanner

Hélas! et, si je meurs, c'est que tout va mourir!»
(Fragment din «Le Christ aux oliviers» de Gérard de Nerval)

«...Am străbătut lumile;
Și mi s-a frânt zborul pe căile lor lactee,
La fel de departe ca și viața, care, în venele ei fecunde,
Răspândește boabe de nisip, de aur și valuri argintate:
[Unde ești, Tată?...]
«Solul pustiu mărginit cât vezi cu ochii de valuri,
De vârtejuri încețoșate de oceane agitate...
Un suflu vag răscolește sferele rătăcitoare,
Dar nici un spirit nu sălășluiește în aceste imensități.
«Căutând ochiul lui Dumnezeu, n-am văzut decât o orbită
Nesfârșită, neagră și fără fund, de unde noaptea ce domnește acolo
Se întinde asupra lumii și se adâncește tot mai mult;
«Un curcubeu straniu înconjoară acest puț întunecat,
Prag al străvechiului haos a cărui deșertăciune e umbra,
Spirală care înghite Lumile și zilele!
[«...Hău! Prăpastie! Abis!
...Dumnezeu nu există! Dumnezeu nu mai este!...»]
«Necesitate rece!...Hazard care, trecând
Prin lumile moarte de sub zăpezile veșnice,
Faci să se răcească tot mai mult universul care se pierde în zări necuprinse,
«Știi tu forță primordială, ce faci
Din sorii tăi stinși care se ating unul de altul...
Ești tu sigură că trimiți o boare nemuritoare
Într-o lume muribundă și cealaltă renăscândă?...
«O, Tată! Tu ești cel pe care-L simt în mine?
Ai tu puterea să trăiești și să învingi moartea?
Îți vei fi dat oare ultima suflare într-un suprem efort
«Al acestui înger al morții lovit de anatemă?...
Căci mă simt atât de singur, înlăcrimat și suferind,
Vai! și dacă mor eu, totul moare!»

(Fragment din *Cristos pe Muntele Măslinilor* de Gérard de Nerval; traducere în limba română de prof. Mihai Avădanei.)



Scanned with OKEN Scanner

## 3. Muzica italiană între anii 1942 – 1957 (principalele lucrări)[138]

**1942**

- Luigi Cortese: *Cinque momenti musicali* op. 19;
- Luigi Dallapiccola: *Liriche greche – Cinque frammenti di Safo* per una voce ed orchestra da camera;
- Roman Vlad: *I Cantata* (L. Blaga) per coro e orchestra.

**1943**

- *Luigi Cortese: Salmo VIII*, op. 21 per voce femminile, flauto, violoncelo e pianoforte;
- Luigi Dallapiccola: *Sex carmina Alcaei, una voce canenda nonnullis comitantibus musicis*;
- Goffredo Petrassi: *La follia di Orlando* (balet);
- Roman Vlad: *Studi dodecafonici* (primele lucrări în întregime dodecafonice din muzica italiană); *La strada sul caffè* (balet).

**1944**

- Alfredo Casella: *Missa solemnis «Pro Pace»*.

**1945**

- Luigi Dallapiccola: *Due liriche di Anacreonte* per canto, due clarinetti, viola e pianoforte; *Ciaccona, Intermezzo ed Adagio* per violoncello solo;
- Giorgio Federico Ghedini: *Concerto dell'Albatro;*
- Goffredo Petrassi: *Ritratto di son Chisciotte* (balet);
- Roman Vlad: *Sonatina per flauto e pianoforte;*
  *La Dama delle Camelie* – Baletto dramatico.

**1946**

- Luigi Dallapiccola: *Rencesvals* – tre frammenti della *Chanson de Roland* per canto e piano;
- Giorgio Federico Ghedini: *Concerto per pianoforte e orchestra;*
- Roman Vlad: *II Cantata «De Profundis»*;
- Mario Zafred: *Trio* per violino, violoncello e pianoforte.

**1947**

- Luigi Dallapiccola: *Due Studi* per violino e pianoforte;
- Riccardo Malipiero: *Cantata Sacra* per soprano solo, coro e orchestra su testi di S. Caterina da Siena;

---

[138] Toate lucrările menționate în *Anexă* sunt analizate de Roman Vlad (pe autori) în *Storia della dodecafonia, op. cit.*, pp. 193-253, 261-265 și 275-311.



Scanned with OKEN Scanner

- Gino Negri: *Antologia di Spoon River* per soli, coro e orchestra.

**1948**

- Luigi Dallapiccola: *Marsia* (balet);
  *Il Prigioniero* (operă);
- *Quattro Liriche* per canto e pianoforte (Antonio Machado, 1875 – 1939);
- Giorgio Federico Ghedini: *Concerto funebre per Duccio Galimberti*;
- Riccardo Nielson: *L'incubo* (monodramma);
- Mario Peragallo: *Musica per doppio quartetto d'archi;*
- Goffredo Petrassi: *Il Cordovano* (operă);
- Roman Vlad: *Sinfonia «all'antica»;*
  *Divertimento per undici strumenti.*

**1949**

- Luigi Dallapiccola: *Tre poemi* per una voce e orchestra da camera;
- Riccardi Malipiero: *Sinfonia;*
- Mario Peragallo: *Concerto per pianoforte e orchestra;*
- Roman Vlad: *Tre Invocazioni* per una voce acuta e pianoforte su testi latini.

**1950**

- Valentino Bucchi: *Cori della Pietà morta per voci misti e orchestra;*
- Luigi Dallapiccola: *Iov* (Sacra rappresentazione);
- Luigi Nono: *Variazioni orchestrali* su una serie di Schönberg;
- Camillo Togni: *Psalmus CXXVII;*
- Guido Turchi: *Piccolo Concerto Notturno;*
- Antonio Veretti: *Quatro Poesie di Giorgio Vigolo* per canto e pianoforte.

**1951**

- Valentino Bucchi:*Ballata del silenzio* per orchestra;
- Luigi Dallapiccola: *La Tartiniana;*
- Riccardo Malipiero: *Sette Variazioni su «Les roses» di R.M. Rilke* per canto e pianoforte;
- Luigi Nono: *Polifonica – Monodica – Ritmica*
- Roman Vlad: *Storia di una mamma* (Racconto musicale in un atto).

**1952**

- Gino Contili: *Due Liriche di Quasimodo* per canto e pianoforte;
- Luigi Dallapiccola: *Quaderno musicale di Annalibera* per pianoforte;
- Riccardo Malipiero: *Concerto per violino e orchstra;*
- Goffredo Petrassi: *Nonsense* (The Book of Nonsense – Edwar Lear);
- Ennio Porrino: *Nuraghi;*



Scanned with OKEN Scanner

- Antonio Veretti: *Uvertura della campana;*
- Roman Vlad: *Cinque elegie* (su testi biblici) per voce e orchestra d'archi;
- Andone Zecchi: *Due Invenzioni* per orchestra.

**1953**

- Luciano Berio: *Chamber Music* per voce femminile, clarinetto in *si bemolle*, violoncello ed harpa;
  *Cinque Variazioni per pianoforte*;
- Luigi Dallapiccola: *Goethe – Lieder* per una voce di mezzosoprano e tre clarinetti;
- Vittorio Fellegara: *Ottetto pet strumenti a fiato;*
- Riccardo Malipiero: *Studi per orchestra;*
  *La donna e mobile* (opera buffa);
- Luigi Nono: *Epitaffio per Garcia Lorca*;
- Goffredo Petrassi: *Noche oscura* (cantata);
- Ennio Porrino: *Concerto dell'Argentarola* per chitarra e orchestra.

**1954**

- Luciano Berio: *Nones per orchestra;*
  *Variazioni per orchestra da camera;*
- Luigi Dallapiccola: *Piccola musica notturna;*
- Gian Francesco Malipiero: *Fantasie concertanti* (pentru instrumente de coarde; vioară și orchestră; violoncel și orchestră; pian și orchestră)
- Bruno Maderna: *Compozizione in tre tempi;*
- Riccardo Nielson: *Sonatina perbrevis* ad usum Petri et Karoli Mariae;
  *Sonatina in Signo Magni Arnoldi*;
  *Sonata per due pianoforti;*
- Luigi Nono: *Liebeslied* per coro, arpa, vibrafono, campanelli, timpani e piatti;
  *La victoire de Guernica;*
  *Il Mantello rosso* (balet);
- Mario Peragallo: *Concerto per violino e orchestra;*
- Goffredo Petrassi: *Quarto Concerto per orchestra;*
- Roman Vlad: *III Cantata «Le ciel est vide»* per coro e orchestra.

**1955**

- Luigi Dallapiccola: *Canti di Liberazione* per coro misto e grande orchestra;
- Riccardo Malipiero: *Concerto per pianoforte e orchestra da camera*;
- Goffredo Petrassi: *Quinto Concerto per orchestra;*
- Camillo Togni: *Helian* (di Trakl) – cinque *Lieder per soprano e pianoforte;*
- Roman Vlad: *Variazioni concertanti per pianoforte e orchestra;*
- Antonio Veretti: *I sette peccati* (balet coral).



Scanned with OKEN Scanner

**1956**

- Niccolò Castiglioni: *Sinfonia;*
- Luigi Dallapiccola: *Improvisation* (after Tartini) *for Violin and Piano;*
- Vittorio Fellegara: *Concerto breve*;
- Riccardo Nielson: *La via di Colombo* (opera radiofonica);
- Gino Negri: *Veni qui Carla* (opera);
- Guido Turchi: *L'Ingenuo* (operă în trei acte).

**1957**

- Luciano Berio: *Allelujah*;
- Gian Francesco Malipiero: *Dialoghi*;
- Luigi Nono: *Canto Sospeso* per soprano, contralto, tenore, coro misto e orchestra;

  *Varianti, musica per violino solo, archi e legni*;
- Goffredo Petrassi: *Invenzione Concertata* per archi, ottoni e percussione;
- Roman Vlad: *Quartetto per archi;*

  *Musica Concertata („Sonetto a Orfeo")* per arpa e orchestra.

Scanned with OKEN Scanner

# 3. În spiritul timpului

## 3.1. Serialismul integral

Noua Școală Vieneză, reprezentată de Arnold Schönberg, Alban Berg și Anton Webern, descoperea un nou univers sonor bazat pe organizarea celor douăsprezece sunete după reguli precise care urmăreau principiul nerepetabilității și anularea atracției tonale. Dar la acest capitol nu mai discutăm de unele reveniri la paradigmele clasice sondate în special de A. Schönberg și A. Berg, ci ne vom ocupa de îndepărtarea de influențele tematice și de ideile estetice ale expresionismului din opera lui A. Webern, de inițierea stilului *punctualist*, prin tehnica *melodiei timbrurilor (Klangfarbenmelodie)* pe care același Webern o utilizează încă din 1909, de spargerea formelor clasice în care erau turnate majoritatea lucrărilor seriale și de crearea unor noi forme bazate pe alăturări de secțiuni date de utilizarea seriei. Și dacă lucrările celor trei compozitori vienezi reprezintă o bază solidă în deschiderea spre un alt univers al muzicii europene, ei s-au oprit însă în a organiza serial doar înălțimile sunetului, fără a extinde serializarea și asupra celorlalte dimensiuni care configurează imaginile muzicale: ritmul, timbrul și dinamica. Sigur, utilizarea ritmului ca factor constructiv autonom s-a produs pe scară largă în unele din principalele compoziții în care s-a definit polidiatonismul, iar tendința de emancipare ritmică găsește una din manifestările sale extreme în câteva lucrări ale lui Edgar Varese. Th. W. Adorno, într-o conferință despre *Îmbătrânirea muzicii noi (Das Altern der neuen Musik),* ținută la Süddeutscher Rundfunk în aprilie 1954 și publicată în volumul *Dissonanzen* (ed. *Vandenhoeck & Ruprecht*, Göttingen, 1956), susține că „opera lui Edgar Varese dovedește modul în care s-ar putea stăpâni muzical experiența unei lumi tehnicizate, fără să se cadă în artizanat, fără credința naivă de transformare a artei în știință. El, inginer fiind și având ceva cunoștințe serioase de tehnică, a adus compoziției unele aspecte tehnologice nu pentru a o face pueril științifică, ci pentru a da loc la exprimarea unor tensiuni de genul celor pe care *Muzica nouă îmbătrânită* era pe cale să le piardă. El folosește tehnica pentru a realiza efecte de panică ce depășesc limita mijloacelor clasice de expresie muzicală". Aceasta după ce precizează că „o artă științifică nu poate fi acceptată decât în măsura în care stimulează o maximă rigoare, altfel nu ar fi decât un «*Amalgam artizanal*».

Necesitatea și chiar dreptul construcției muzicale se determină în funcție de ceea ce trebuie să fie construit, adică o compoziție și nu un demers în virtutea îndeplinirii unor norme de tip matematic autoimpuse, al căror caracter poate fi demonstrat chiar prea ușor."[139] Dar E. Varese nu aspira să confere țesăturii ritmice o sistematizare rațională sau să o dispună după procedee seriale.

Extinderea tehnicii seriale asupra valorilor metrice a fost încercată de doi

---

[139] Th. W. Adorno, în lucrarea amintită mai sus, citat de R. Vlad în *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, pp. 256-257.



Scanned with OKEN Scanner

compozitori germani: Hermann Heiss și Boris Blacher, dar primul compozitor care a stabilit raporturi seriale între toate comportamentele formelor sonore a fost însă, pe cât se pare, Olivier Messiaen, deși nu a fost cunoscut drept un dodecafonist, el folosindu-se ocazional de tehnica serială și preferând stilemele modale, de unde și *serialismul modal* care provine din procedeul de a utiliza tronsoane ale seriei. Cu toate că O. Messiaen i-a sfătuit pe elevii săi Serge Nigg, Pierre Boulez și Jean Louis Martinet să scrie încă din 1942, cu titlu de exercițiu, compoziții cu serializarea tuturor parametrilor (de înălțimi, durate, intensități și timbru), el însuși a realizat un astfel de proiect componistic abia în anul 1949 cu *Mode de Valeurs et d'Intensités* pentru pian. P. Boulez publică un an mai târziu *Sonata a II-a* pentru pian, în care valorile ritmice sunt supuse tratărilor în raport cu frecvențele care caracterizează matricele seriale ale sunetului, iar în 1951 scrie compoziția pentru orchestră de cameră *Polyphonie X*, în care organizarea serială este extinsă și asupra timbrului. În același timp, *figurile* sonore suferă un proces de complicare care depășește toate limitele precedente, chiar și pe cele semnalate în cele mai radicale lucrări ale lui A. Webern.

Limita, atât teoretică cât și practică, a serialismului integral este aceea că nu rezolvă problemele formei, barieră de netrecut și pentru serialiștii de după anii '50. În plus, scriitura polifonică liniară, în ideea organizării multiseriale, devenea ineficientă, anulându-și detaliile.

Roman Vlad, scriind *Istoria dodecafoniei,* a sesizat, poate printre primii comentatori, elementele contradictorii ale acestui curent, neîmpărtășind exagerările precum și anumite excese sau polemici ale avangardei. A precizat clar că el nu dorește să academizeze avangarda, dar nici să o ignore și în acest caz, din punct de vedere tehnic, folosește toate cuceririle de limbaj care-i traversează creația ca un spirit al timpului.

Pentru Roman Vlad serialismul integral nu era o metodă complet nouă, din moment ce *a III-a Invocazione* (1949) avea la bază o structură metrică ce se poate compara cu *Metrii variabili* ai lui Boris Blacher și unde se mai manifestă și tendința de a se introduce sferturile de ton în structura șirurilor, după ce în *Cinque elegie* (1950 – 1952) se stabilesc raporturi între seria intervalelor și proporțiilor ritmice și, în sfârșit, după crearea unor efecte sonore amorfe, „*a unei amorfii de gradul II*", a «*Non-Ordine*»-i până la ultima limită" (cum le numește compozitorul), elaborate raționalizat în *Le ciel est vide* (1950 – 1952), dar totul legat de o idee – de acel „Nulus Ordo" despre care se vorbește în textul biblic din *a V-a Elegie* și de cuvintele lui Jean Paul: „...și Veșnicia plutea peste haos" din aceeași Cantată *Le ciel est vide*. Acele „pătrate magice" erau însă folosite numai în momente extreme; de aceea și poate mai ales pentru faptul că în serialismul integral se pierde perceperea detaliului, iar o atare tehnică devine în acest caz un nonsens, Roman Vlad a scris puține lucrări în acest stil: *Musica concertata (Sonetto a Orfeo)* pentru harpă și orchestră - 1957, *Musica per archi (Meloritmi)* – 1959 și *Lettura di Michelangelo* (1964) pentru 6 soprane, 6 altiste, 6 tenori și 6 basi. Și dacă în *Meloritmi* Roman Vlad aplică „experimental" metoda serialismului integral, analizând celelalte lucrări vom putea observa că tehnica folosită nu reprezintă un scop în sine ci se justifică prin alegerea textelor poetice.

*Musica concertata* se înscrie printre numeroasele partituri dedicate de



Scanned with OKEN Scanner

compozitorii italieni renumitei harpiste Clelia Gatti Aldrovandi, dintre care menționăm: *Sonatele pentru harpă* de Alfredo Casella, Vincenzo Tommasini și Mario Zafred; *Concertino* de Mario Castelnuovo – Tedesco; *Trio* pentru harpă, chitară și mandolină de Goffredo Petrassi; *6 Concerte* pentru harpă și orchestră semnate de: Nino Rota, Mario Zafred, Roman Vlad, Guido Pannain, Ildebrando Pizzetti și Virgilo Mortari (în ordine cronologică).

*Musica concertata* de Roman Vlad a fost interpretată în primă audiție de Clelia Gatti Aldrovandi și Orchestra RAI, sub bagheta dirijorului Mario Rossi, la Torino în anul 1958 (25 aprilie). Dificultatea părții soliste nu rezidă numai în virtuozitatea fiecărei cadențe (pentru care colaborarea lui Roman Vlad cu Clelia Gatti Aldrovandi a fost decisivă), ci mai ales în inserarea foarte limitată a harpei într-un discurs simfonic dens și complex. Subtilul lucrării – *Sonetto a Orfeo*, fără nici un scop descriptiv, se limitează să indice o corespondență cu lumea poetică a ciclului *Sonetto an Orpheus* de Rainer Maria Rilke, următoarele versuri fiind înscrise pe partitură ca un motto: „Wie sollen uns nicht mühn um andre Namen. Eins für alle Male/ist Orpheus wen es singt…“ („Să nu ne chinuim pentru alte nume. O dată pentru totdeauna, totul este cântec acolo unde se află Orfeu“).

*Musica concertata* pare deci, pe de o parte, să facă să răsune prin intermediul harpei soliste același instrument mitic, dar cu valoare pur ideală, având drept bază de plecare un motiv format din notele *do – fa – sol – do* care reflectă acordul lirei mitice a lui Orfeu, în timp ce, datorită formei strofice a sonetului, lucrarea se reface ritmic într-o scriitură dodecafonică. Astfel, atât metrica și tematica sonetului cât și cele ale compoziției, reprezintă un tot unitar. Primele două strofe muzicale se compun din câte patru perioade iar ultimele două din nu mai puțin decât trei, compozitorul rezolvând astfel și problema formei. Fiecare „viers“ muzical cuprinde unsprezece grupe ritmice a douăsprezece unități metrice (unitatea metrică este corespunzătoare semitonului cromatic).

Cele patru mișcări ale lucrării fac referință la următoarele citate din R. M. Rilke:

- *Liberamente – Tempo giusto*: „Und alles schwieg. Doche selbst in der Verschweigung / ging neuer Anfang. Wink und Wandlung vor“ („Totul tace. Dar chiar în tăcere se înalță un nou început. Semn și schimbare“);
- *Maestoso – Allegro*: „Rühmen, das ist's!“ („Iată, glorificați!“);
- *Adagio*: „Blicke des Lebens, für immer verlorne“ („Priviri vii, pierdute pentru totdeauna“).
- *Vivace*: „Und der Wirbel am Schluss, dieser Baum aus Bewegung“ („Acest arbore care se mișcă este un vârtej până la urmă“).[140]

*Musica per archi (Meloritmi)*, interpretată în primă audiție la Festivalul din Veneția, dirijor A. Dorati (14 septembrie 1959), are ca bază de plecare materialul din *Quartetto per archi* (1955 – 1957), unde valorile metrice sunt determinate în funcție de intervalele melodice. Astfel, durata notelor care compun celula serială a lucrării:

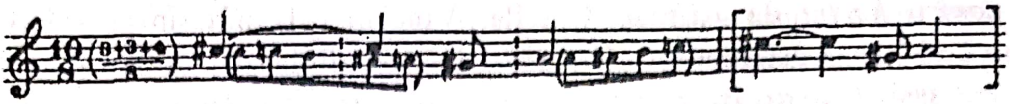
---

[140] Roman Vlad: *Musica Concertata* (*Sonetto a Orfeo*) per arpa e orchestra; Clelia Gatti Aldrovandi: Arpa; Orchestra della RAI di Torino; Direttore: Mario Rossi; Disco *Salvi* NSM 1.



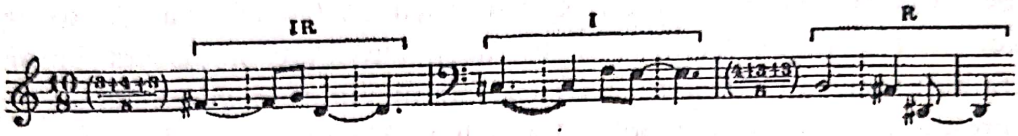
Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 85



este dată de un număr de optimi (optimea este destinată sa primească unitatea de măsură metrică), egală cu cea a semitonurilor (semitonul fiind unitatea de măsură a intervalelor) cuprinse între fiecare notă izolată și cea succesivă (5, 1, 4). Celelalte forme microseriale ale celulei originare capătă, în consecință, următoarele aspecte ritmice:

Exemplul 86

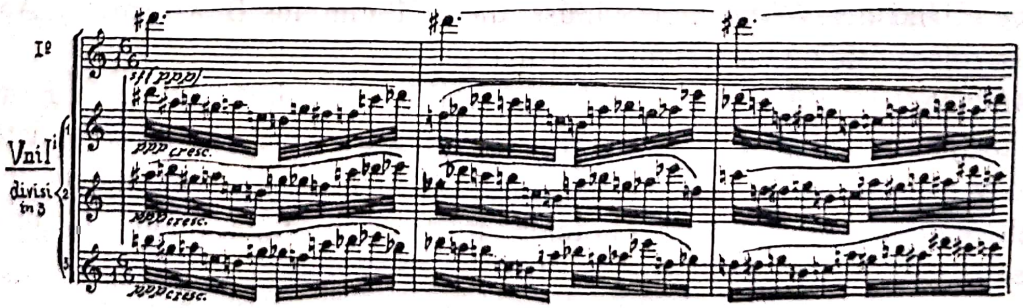



Observăm că seria este construită pe principiul permutației și pe cel al transpunerii formulei inițiale pe alte sunete (imitațiile prin inversarea recurenței – IR, inversarea – I și recurența – R), cuprinzând astfel cele douăsprezece sunete ale totalului cromatic. Procedeul de elaborare al seriei s-a mai întâlnit în *Le ciel est vide.*

Pe scala dinamicii remarcăm: *ffff* (întrebuințat numai în *crescendo il più possibile*), *fff, ff, f, mf, mp, p, pp, ppp*. La acestea se adaugă gama variată de culori a orchestrei de coarde și agogica celor trei părți: I ♪ =144; II ♪=144 – *Tranquillamente, senza trascinare* („foarte liniștit, fără a îngreuna"); III *Motto vivace e fantastico* ♩ = 144, *quattro volte più mosso del tempo iniziale* („de patru ori mai mișcat decât tempoul inițial").

*Meloritmi* conține mai multe fragmente în care cele douăsprezece sunete se succed pe orizontală și pe verticală pe un spațiu foarte restrâns încât, prin ciocniri neîntrerupte, sunetele se dispersează, obținându-se astfel efecte sonore ce pot fi comparate cu sunetele „albe" și „colorate" ale practicii electronice. Iată un moment de *divisi in 3* a cvartetului de coarde care execută canoane la 12 voci pe seria completă (în exemplul 87 am extras doar Violini I) și transpusă (folosindu-se totodată seria de dinamică), în timp ce câte un solo de la fiecare partidă (la unison) susține seria (*re diez, la diez, si, sol diez, la becar, mi, re becar, sol becar fa diez, do diez, do becar, fa becar*) având ca unitate ritmică trei optimi (deci totul legat de cifra 3, adică 3 durate, 3 înălțimi, 3x3 unități dinamice).

Exemplul 87






Scanned with OKEN Scanner

Respectând cronologia creației (principiu adoptat în studiul nostru), ne vom opri în continuare la opera radiofonică *Il dottore di vetro* (*Doctorul de sticlă*), pe un libret de Maria Luisa Spaziani, după o celebră piesă burlescă a dramaturgului și poetului francez din secolul al XVII-lea, Philippe Quinault. Terminată în iulie 1959, opera a fost transmisă în premieră la RAI pe 26 februarie 1960, iar varianta alternativă pentru *teatro da camera* a văzut lumina rampei la Festivalul Internațional de la Berlin în anul 1961. Partiturile ambelor variante sunt publicate la Editura *Suvini Zerboni.*

Într-o avancronică pentru transmisia la Radio BBC (26 iunie 1967, programul III), intitulată *Roman Vlad: technique as inspiration* și publicată în *The Listener*, criticul John S. Weissmann scrie: „Analiza întregii creații a lui Roman Vlad dezvăluie un [...] atribut foarte semnificativ, întrucât este caracteristic naturii intrinseci personale a viziunii lui muzicale în ansamblu și nu doar opțiunii sale privind modalitățile de exprimare: cea mai bună muzică a lui este legată de cuvinte, deci elementul său ideal este teatrul"[141]; fapt semnalat și de noi în acest studiu. John S. Weissmann înscrie opera *Il dottore di vetro* a lui Roman Vlad printre reușitele de excepție ale compozitorului.

„Structura teatral – dramatică" a piesei lui Ph. Quinault „și calitățile acestei intrigi", în care fiecare propoziție și aproape fiecare pas erau condiționate de obiceiuri și convenții străvechi, „s-au dovedit a fi ideale pentru talentele și înclinațiile deosebite ale lui Roman Vlad". Exista o singură dificultate în versiunea originală, lucrarea nu avea o definire vizuală. R. Vlad a reușit să o depășească într-un mod foarte ingenios: orice personaj este asociat cu un anumit instrument sau grup de instrumente și, asamblate astfel, ele sunt corespunzător prezentate în prolog. De exemplu, Panfilo, tatăl Isabellei, este asociat cu tromboanele; tânăra Isabella cu flautele, viorile solo și harpa etc. Înțeleptului doctor i se acordă un tratament special printr-un grup de instrumente ce reunește fagotul, contrabasul, pianul și instrumente de percuție; el este redat și pe bandă prin utilizarea diverselor tehnici electronice de modulare a sunetelor în scopul realizării echivalentului sonor al *alter-ego*-ului său din sticlă.

Muzica întregului spectacol este bazată pe o singură celulă arhetipală alcătuită din trei sunete ce este supusă unei prelucrări pre-compoziționale și dispusă în serii de douăsprezece sunete, tratate apoi conform obișnuitelor transformări dodecafonice.

Madrigalul *Lettura di Michelangelo* datează din 1964 – *scritto su commissione del Cork International Festival* și a fost interpretat la Cork (Irlanda) de Corul RAI, dirijat de Nino Antonellini, la 5 mai 1966.[142]

Este o impresionantă creație corală, de un puternic dramatism, ce continuă cu sensuri noi un drum valoros al madrigalului trasat de Gesualdo da Venosa și Monteverdi. Într-o relatare despre festivalul de la Cork, unde compozitorul a și fost premiat, intitulată *Roman Vlad's exciting new four-minute choral work* și apărută în *The Thimes* Thursday, may 12, 1996, se menționează că *Lettura di Michelangelo,* cu subtitlul *Chiunque nasce a*

---

[141] John S. Wiessmann, *Roman Vlad: technique as inspiration*, în *The Listener*, Londra, 22 iunie 1967.

[142] Este prima prezență a lui Roman Vlad la *Cork International Choral Festival.* Cea de-a doua a avut loc la 26 aprilie 1974, când i s-a interpretat *Lettura di Lorenzo il Magnifico – Canzone a ballo (Cântec de dans) su testo di Lorenzo il Magnifico* pentru cor mixt a cappella.



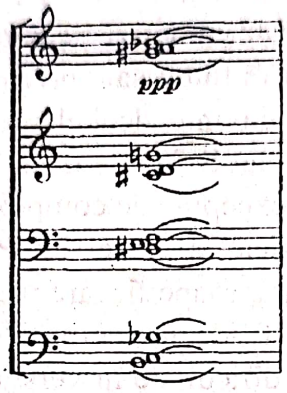
Scanned with OKEN Scanner

*morte arriva (Oricine se naște ajunge la moarte)*, a fost „o lucrare reprezentativă a festivalului", iar „compozitorul a fost întâmpinat cu aplauze realmente entuziaste".

Muzica acestui madrigal constituie și ea o altă treaptă în serialismul integral (de care se folosește aici pentru a asigura o unitate *structurală* consistentă) căci ea ilustrează principiul extins la timbrurile vocii umane. Culorile relative ale vocalelor sunt organizate aici într-un raport proporțional cu înălțimea sunetelor corespunzătoare lor.

Prin *cluster*-ul de la începutul primei secțiuni *Andante mosso e dramatico* suntem introduși în climatul general al lucrării marcat de dramatism.

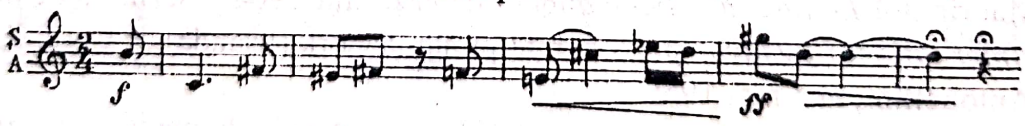
Exemplul 88




Este de-ajuns să coborâm nota *sol bemol* de la bas cu o octavă și să urcăm la octavă sunetele de la altiste (*do diez-re-sol*) pentru a observa că totalul cromatic (sau *cluster*-ul) este organizat simetric. Axa de simetrie a totalului cromatic dispus astfel se află între *do* și *do diez*, deci un sunet nedeterminat, de unde și culorile pentru vocale (virtual pe sferturi de ton), așa cum sunt folosite și în *Cadenze michiolangelesche* pentru voce și orchestră, o lucrare care are la bază tocmai madrigalul *Lettura di Michelangelo* (în subcapitolul *Inserții „aleatorii"* vom analiza și această compoziție). Axa de simetrie despre care vorbeam se mai obține ridicând doar sunetele de la basși (*si – do*) cu o octavă.

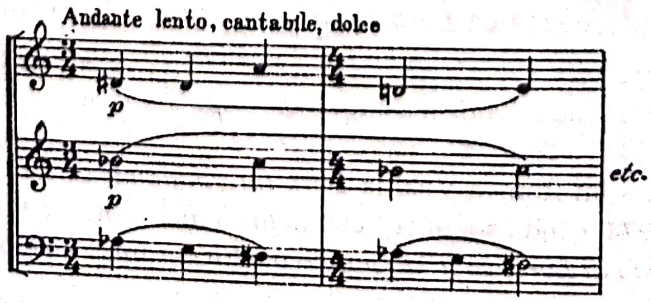
Linia melodică de la soprane și alto care urmează acestui *cluster* crează un contrast și o tensiune care menține dramatismul discursului.

Exemplul 89




Secțiunea polifonică transparentă din *Andante lento ma senza trascinare cantabile e dolce* emană o atmosferă contemplativă de un elevat lirism.

Exemplul 90






Scanned with OKEN Scanner

După întreruperi și prin utilizarea acelorași procedee de conglomerate de sunete, integrate în acorduri compacte, precum și prin imitații se impune o nouă melodie cu caracter de parlando rubato și polifonie latentă:

Exemplul 91

„Secțiunea mediană a madrigalului se desfășoară în *Molto Adagio* cu o măiastră întrepătrundere a divizilor și a unisonurilor vocale, ce conturează în acest fel o atrăgătoare eterofonie"– scrie Doru Popovici, analizând această lucrare în *Muzica corală românească;* revine apoi ideea dramatică inițială, variația secțiunii polifonice cu indicațiile *Molto tranquillo, con un senso arcaico* și *Ma ancor più dramatico*, pentru ca în cele din urmă o *Coda* în care se impun sunete nedeterminate să încheie în sonorități rarefiate acest deosebit de inspirat madrigal, cu un evident conținut tragic.

„În această grandioasă creație corală (interpretată cu succes în Europa și de formația clujeană *Antifonia*, dirijată de Constantin Râpă - n.n.) se remarcă o perfectă îmbinare între textul poetic, cu o viziune filosofică asupra lumii, oferită de către giganticul artist al Renașterii italiene ce a lăsat asupra întregii culturi mondiale amprenta sa plină de gravitate, și muzica lui Roman Vlad, pătrunsă de un accentuat sens expresiv, de o mare densitate, apropiată parcă de specificul unui marș funebru dintr-un sfâșietor recviem. De altfel lucrarea, ce poartă indicația *Alla memoria di mio padre*, reflectă puternicile frământări psihice ale compozitorului, strâns legate de concepțiile filosofice ale majorității artiștilor contemporani, într-o epocă de cumplite contradicții. Refractară structural inovațiilor formaliste, muzica lui Roman Vlad preferă experimentului gratuit surpriza ideii noi, obținută prin rodnicul contact cu arta universală și profunda cunoaștere a realității înconjurătoare, și se înalță armonios pe o înaltă treaptă a expresivității, a mult râvnitei forțe emoționale, ce aparține operei de artă autentică."[143]

[143] Doru Popovici, Roman Vlad, în *Muzica corală românească*, Editura *Muzicală*, București, 1966, pp. 247-248.



Scanned with OKEN Scanner

## 3.2. Muzica electronică

Prefațând un disc de muzică electronică editat de Compania Generală a Discului în colaborare cu Editura *Suvini-Zerboni*[144] (disc pe care sunt imprimate lucrări de Bruno Maderna, Niccolò Castiglioni, Luciano Berio, Aldo Clementi, Camillo Togni, Roman Vlad și Franco Donatoni), Roman Vlad menționează că, încă din 1906, Ferruccio Busoni formulase în a sa *Schiță a unei noi estetici a muzicii* (*Entwurfeiner neuen Asthetik der Tonkunst* – Insel Verlag, Leipzig, 1906) o serie de idei care conturau în mod profetic situația în care se găsea muzica o jumătate de secol mai târziu. Busoni constata, printre altele, că „octava noastră nu mai constă din șapte sunete, ci din douăsprezece semitonuri": era prezicerea apariției inevitabile a dodecafoniei. Dar el mergea încă și mai departe, prevăzând epuizarea posibilităților formale inerente spațiului dodecafonic: „epuizarea tinde către sfârșitul unui drum a cărui distanță mai mare a fost deja parcursă". Și el se întreba: „În ce parte ne vom îndrepta privirea, în ce parte va duce proximul pas?" Iată răspunsul său: „disonanțele nu există: natura a creat un spațiu nu divizat în doisprezece, ci gradat în mod infinit". Busoni mai constata că „evoluția artei se rupe de instrumentele noastre muzicale" și că soluția ar fi fost dată de apariția „sunetului abstract, al tehnicii fără obstacole, a unei posibilități sonore fără limite". Dar încă din 1893 Ferruccio Busoni afirma că „pot exista și probabil chiar există spirite muzicale care vor depăși cu mult limitele fixate acum efectelor sonore", adăugând că „de pe acum este mai mult decât un simplu presentiment că ele vor întrece în viitor hotarele formei, ale armoniei și chiar ale sistemului actual al sunetelor în totalitatea lui."[145]

La mijlocul secolului al XX-lea, situația prevăzută de Busoni a ajuns la maturitate. Pe de o parte, extinderea principiilor seriale la toate dimensiunile figurilor sonore și, în opoziție, izolarea punctualistă a fiecărui sunet a însemnat limita extremă a dezvoltărilor realizabile cu mijloacele sistemului temperat tradițional. Pe de altă parte, elaborarea tehnicilor electronice de producere a sunetului au făcut realizabil ceea ce în timpul lui Busoni putea părea utopic. Prin mijloacele electronice s-a beneficiat, într-adevăr, de acel „spațiu infinit gradat" care transcende atât sistemul celor douăsprezece tonuri temperate cât și orice alt sistem bazat pe scări diferite (de orice fel).

---

[144] Următoarele lucrări de pe discul *Electron 3 – Sugar Music ESZ* au fost realizate în Studioul de Fonologie al RAI – Radiotelevisione Italiana di Milano: *Musica su due dimensioni* pentru flaut și bandă magnetică de Bruno Maderna, *Divertimento* de Niccolò Castiglioni, *Perspectives* de Luciano Berio, *Colage II* de Aldo Clementi, *Recitativo* de Camillo Togni, *Ricercare elettronico* de Roman Vlad și *Quartetto III* de Franco Donatoni.

[145] Ferruccio Busoni, într-o scrisoare adresată editorului revistei *Musikalisches Wochenblatt*, E.W.Fritzsch, scrisoare datată New York W. 403 Manhattan Avenue, 14 noiembrie 1893. Această scrisoare este reprodusă pe paginile 59-61 ale *Ediției noi a scrierilor și adnotațiilor lui Busoni*, revăzute și completate de Joachim Hermann sub titlul original, *Wesen und Einheit der Musik (Natura și unitatea muzicii)*, Editura *Max Hesses*, Berlin – Halensee und Wundsiedel, 1956; cf. Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, nota 301, p. 371.



Scanned with OKEN Scanner

De la cele mai simple sunete elementare („sunete sinusoidale") la cele mai complexe agregații sintetice, până la „zgomotul alb" și la „zgomotele colorate"(filtrate), compozitorul dispune de o inedită, foarte vastă gamă de posibilități pe care o poate folosi pentru a forma figuri sonore înregistrate și montate direct pe benzi magnetice. În practica electronică va lipsi astfel figura executantului – interpret care, în practica muzicală tradițională, constituie intermediarul necesar între compozitor și public. Eliminarea radicală a oricărei posibilități de alterare a intențiilor compozitorului în actul execuției operei, dacă aceasta constituie o cucerire deosebită a muzicii electronice, lipsește în schimb arta sunetelor de acel motiv de încântare care este inerent tocmai hazardului, ce distinge orice nouă execuție a creației notate în mod convențional pe portativ.

Asemenea riscuri sunt legate mai ales de mecanizarea completă a muzicii. Unele dintre aceste probleme au fost discutate și de Pierre Boulez într-un articol al cărui titlu reia pe cel al unei picturi celebre de Paul Klee, *An der Grenze des Fruchtlandes*. „Boulez – a cărui atitudine extremistă a fost comentată în repetate rânduri de Roman Vlad, atunci când era cazul – demonstrează în acest articol – scrie același Vlad – că a ajuns la un echilibru mai matur de judecată, care îi permite nu numai să întrevadă posibilitățile imense ale muzicii electronice, ci să devină conștient de multe riscuri inerente acestei practici noi. [...] Boulez constată deci că «dispariția interpretului duce la alte consecințe care acționează asupra a ceea ce este mai intim în compoziția unei opere. Mașina poate foarte mult. Dar este puțin în comparație cu capacitatea interpretului: precizie apreciabilă în fața imponderabilului care nu se poate nota. Precizie absolută mai ales în ceea ce privește Timpul: întrebarea esențială este totuși dacă *timpul absolut* se pune în raport cu mașina sau cu interpretul; ar trebui să se spună că tot ceea ce este comensurabil în mod exact are numai o eficacitate limitată în comparație cu ceea ce este imponderabil și de aceea depășește toate limitele unei determinări exacte. Mai mult decât o realizare definitivă, care nu este supusă fanteziei inspirației mereu înnoitoare a omului, ne interesează, în primul rând, cadrul cazualității care nu poate fi limitat. Nu ar trebui să ne înspăimânte renunțarea la interpret, dacă prin aceasta nu s-ar distruge o parte din miracolul muzical. Oare puterea materiei sonore dezlănțuite va limita libertatea compozitorului? Va duce aceasta la dispariția potențialității meșteșugite a operei? Nu se va putea, oare, imagina o sinteză în care antinomiile celor două lumi sonore vor putea intra într-un joc liber, ca o lărgire a structurilor vii?». Și pe acest model, P. Boulez, care până nu demult ceruse în mod nesocotit separarea lumii seriale de cea tonală, ajunge acum să recunoască necesitatea de a asigura continuitatea tradiției printr-o sinteză dialectică a lumii sonore noi cu cea veche."[146]

Problemele legate de eliminarea interpretului în muzica electronică au fost și obiectul unei comunicări susținute de Roman Vlad la Congresul Muzicii secolului XX ce a avut loc la Roma în aprilie 1954, iar în *Istoria dodecafonici* același Roman Vlad comentează în cele mai semnificative detalii primele „partituri" de muzică electronică apărute la Editura *Universal*. Mijloacele electronice au fost experimentate de Roman Vlad pe coloanele sonore de film și examinate în studiile *Tecnica della musica per film*,

---

[146] Roman Vlad, citându-l pe Pierre Boulez, în *Istoria dodecafoniei, op. cit.*, pp. 269-270.



Scanned with OKEN Scanner

*Condizione del musicista che compone per il cinema* și *La musica nel documentario d'arte*, publicate în volumul *Modernità e tradizione nella musica contemporanea* (vom reveni asupra acestor studii în capitolul *Muzica de scenă și muzica de film*). Pe lângă Studioul de Fonologie al RAI – Radiotelevisione Italiana di Milano – unde experimentau muzica electronică Luciano Berio și Bruno Maderna, în 1957 s-a constituit și la Roma un Centru de studii electronice sub auspiciile Academiei Filarmonice din Roma (al cărui director era pe atunci Roman Vlad) și din inițiativa unui grup de opt compozitori – Goffredo Petrassi, Mario Peragallo, Guido Turchi, Vittorio Felegara, Gino Marinuzzi jr., Domenico Guacero, Carlo Franci, Roman Vlad - și a inginerului Paolo Ketoff.

Cu toate acestea, Roman Vlad consideră: „nu putem crede că muzica electronică se va putea substitui în total celei instrumentale. Ba chiar tocmai din experiența electronică unii compozitori și-au manifestat gustul reînnoit pentru muzica instrumentală, exaltând aspectele aleatorii ale rolului de interpret și rezolvând în mod just folosirea sunetelor electronice ca nerealizabile cu vreun alt mijloc. Numai astfel de compoziții electronice pot pretinde a fi de o autentică validitate estetică. Dificultatea de a înțelege lucrările electronice derivă din nivelul stilistic în care sunt realizate și nu din noutatea mijloacelor electronice în sine. E drept că unii compozitori de muzică ușoară și aplicată și-au însușit aceste mijloace pentru a produce *sigle* sonore, efecte de orice fel, *decolări* și «*cortine muzicale*», compoziții de fond și de comentariu (interpretare rău voitoare). Sub astfel de aspecte, muzica electronică s-a făcut cunoscută și deja este, în mod inconștient, familiară publicului vast. E vorba însă de aspecte marginale ale practicii electronice care nu pot fi confundate cu opere ce se nasc din aspirația spre valori absolute."[147]

Adevărul este că de la *muzica concretă* (lărgirea componentelor electronice prin înregistrări cu ajutorul microfonului a sunetelor și a zgomotului, vezi *Symphonie pour un homme seul* realizată de Pierre Shaeffer și Pierre Henry la Paris în 1951) la reuniunea sunetelor electronice cu cele ale vocilor și instrumentelor muzicale după o normă proprie și apariția *sintetizatorului* care a sistematizat producerea automată a sunetelor și a unor structuri muzicale, compozitorul are la dispoziția sa o varietate infinită a efectelor. Și dacă astăzi se mai vorbește despre *serialism*, atunci este necesar să se precizeze dacă este vorba de *serialism predodecafonic* (operant cu serii care nu conțin toate cele douăsprezece sunete diferite și nerepetate), *serialism dodecafonic* sau *serialism postdodecafonic*, ce implică folosirea unui material mult mai vast, ba chiar practic nelimitat, cuprinzând în afara tonurilor și semitonurilor noastre orice specie de microintervale și de intervale care se pot referi la scări diferite de cea temperată și care pot fi produse prin mijloace electronice. Acest *serialism electronic* nu ar fi fost însă posibil fără experiența dodecafonică și, în special, fără cea extremă a lui Anton Webern. Pe lângă larga folosire a mijloacelor electronice în „muzica artizanală" (cum numește R. Vlad *muzica de scenă* și cea *de film*) sau a sugestiilor venite din câmpul muzicii electronice și reproduse apoi în orchestra obișnuită, pe lângă „reverberațiile" acestei noi arte în opera radiofonică (*Storia d'una mamma, Il dottore di vetro*) și teatrul muzical,

---

[147] Roman Vlad, în [*Prefața* la discul de muzică electronică] *Electron 3*, editat de *Edgar Music ESZ*.



Scanned with OKEN Scanner

Roman Vlad a compus în 1961 *Ricercare elettronico*, lucrare care a fost prezentată în primă audiție la Festivalul venețian din același an; lucrarea s-a constituit în prima „partitură" de muzică electronică publicată în Italia de Editura *Suvini-Zerboni* și reprodusă apoi pe discul *Electron 3*. Dar chiar și în această nouă formulă sonoră autorul a dorit să mențină un „contact" cu tradiția, nesuprapunând sau juxtapunând elemente ce aparțineau realității materiale ale celor două lumi, ci găsind raporturi de continuitate pe planul structurilor formale intrinseci. Și dacă la origini *ricercarul* este o compoziție în formă liberă provenită din *motet*-ul fără text, ce se dezvoltă prin *imitații* și *canoane*, *Ricercarul electronic* al lui Roman Vlad își află obârșia într-o lucrare vocală, în sensul că acea constelație serială care-i imprimă structurile este împrumutată din a III-a sa *Cantată, Le ciel est vide*. Titlul exact al lucrării ar trebui să fie deci *Ricercar electronic* pe o serie din *Le ciel est vide* (despre care s-a vorbit în capitolul precedent). Materia sonoră pe care acea serie se organizează (și se unifică), aici este însă de natură exclusiv electronică. În afară de sunetele sinusoidale, materialul sonor al *Ricercarului* rezultă din elaborarea în diverse moduri a douăsprezece mixturi din câte șapte tonuri sinusoidale fiecare, a tot atâtea amestecuri din treisprezece *tonuri sinusoidale* netemperate în ordinea sferturilor de ton, de *zgomotul alb* și din douăsprezece fâșii de *zgomot alb filtrat*, adică din douăsprezece zgomote diverse colorate.

## 3.3. Inserții „aleatorii"

*Muzica aleatorică* reprezintă un parcurs sonor „supus hazardului", aparținând post-serialismului în care „a intervenit indeterminarea, ca o relație de ambiguitate ce turbură demarcația competențelor dintre compozitor și interpret"[148] la nivel micro sau macrostructural. Chiar dacă în sânul școlii americane, mai ales prin John Cage, aleatorismul s-a definit ca un stil, pentru mulți compozitori el rămâne doar o reacție la serialismul integral, la texturile sau aglomerările de tipul lui Yanis Xenakis și la implicarea din ce în ce mai acută a calculatorului în creație. Noi nu ne propunem însă să întreprindem aici un istoric al fenomenului[149], din moment ce printre metodele de compoziție ale lui Roman Vlad el apare cu totul sporadic și controlat, fapt ce ne-a determinat să-l punem între ghilimele în titlul acestui subcapitol.

Totuși trebuie spus că *aleatorismul* nu este o tehnică în adevăratul sens al cuvântului, ci numai o metodă de prelucrare a materialului muzical. El poate viza diferite elemente: structura mișcării liniare, procesul temporal asincron, intersectarea particulilor

---

[148] *Dicționar de termeni muzicali*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 23.

[149] În ultimul timp au apărut și la noi două studii cuprinzătoare asupra fenomenului: cel al Loredanei Baltazar, intitulat *Aleatorismul, o doctrină a negației?*, editat în Revista *Muzica*, serie nouă, Anul VIII, Nr. 2 (30), București, 1997 (pp. 51 – 63) și capitolul *Aleatorismul. Muzica improvizatorică* din volumul *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX* (pp. 27 – 32), scris de Irinel Anghel și publicat de *Editura Muzicală*, București, 1997.



Scanned with OKEN Scanner

sonore în interiorul unei forme generale, libertatea formală a procesului, aproximarea temporală, indeterminarea succesiunilor obținută prin mijloacele acțiunii muzicale individuale și independente, nedefinirea structurii muzicale, proporționarea timpului și existența formei tratată ca sumă a fragmentelor.

Aleatorismul nu este improvizație, întrucât aceasta implică pre-existența unui model constant (melodic, armonic sau, mai rar, ritmic), în timp ce aleatorismul presupune tocmai contracararea structuralismului prin „destructuralizări" muzicale. Cea mai importantă trăsătură a aleatorismului rezidă însă în faptul că „întregul" este proiectat în schiță, în timp ce detaliile sunt guvernate de hazard.

Faptul că în aleatorism elementele compoziției sunt parțial ori total necontrolate (ca în cazul extrem al happeningului), în epocă, pe lângă îmbrățișarea fenomenului, s-au înregistrat și respingeri totale, ca cea din partea unui Igor Stravinski, muzicianul care de-a lungul întregii sale cariere uimise și dezorientase de multe ori lumea muzicală prin ipostazele sale stilistice. Declarându-se uluit de situația contradictorie și haotică ce se profila, în penultima sa carte *Themes and Episodes*, scrisă „la patru mâini" cu Robert Craft, I. Stravinski mărturisea: „raporturile de înălțime și de interval prezintă pentru mine dimensiunile principale, în timp ce pentru colegii tineri, de exemplu urmașii lui K. Stockhausen (puteți să-i numiți «the eau de Cologne», înălțimile pot să fie mai puțin importante decât forma sălii sau direcția sunetului. Înțeleg această schimbare de interes (emphasis) [...]. Ceea ce nu pot să înțeleg e mentalitatea acelora care abandonează completarea operelor lor capriciilor interpreților; la asta se adaugă fluctuațiile maniaco-depresive ale unei mode care oscilează de la un control total la nici un control, de la serializarea tuturor elementelor la cazul aleatoriu."[150]

În anumite privințe, aleatorismul nu trebuie privit însă ca o renunțare la ingeniozitatea proprie compozitorului. Iată cum explică Roman Vlad „inserțiile aleatorii" în lucrările sale: „[...] sunt convins că o largă folosire a libertății de improvizație este fără îndoială justificată în momentul actual, fie ca o reacțiune istorică contra hiperconstructivismului muzicii în întregime serializată, fie și ca o contrapondere la înghețarea muzicii fixată direct pe bandă și excluzând *a priori* orice activitate interpretativă. Țin, totuși, să mă distanțez hotărât de orice pseudoidentificare cu concesiile heisenbergiene[151] sau, în general, care țin de lumea fizicii, concesii pe care

---

[150] Igor Stravinski, în *Themes and Episodes*, Ed. *Alfred Knopf*, New York, 1966, pp. 23 – 24.

[151] Heisenberg Werner (1901 – 1976), fizician german (Premiul Nobel 1932), unul dintre întemeietorii mecanicii cuantice. A formulat, între altele, teoria „relațiilor de incertitudine", cu aplicații la studiul fenomenelor microcosmosului. Teoria, ce pornește de la un experiment prin care se urmărește comportarea unor electroni supuși observației cu ajutorul unor raze cu lungimi de undă diferite, ajunge la concluzia că aprecierile cercetătorului acestui fenomen sunt „principial și inevitabil" *incerte*, datorită influenței mai mari, sau mai mici (invers proporționale cu lungimea de undă) pe care însăși raza cu care se face observația o are asupra comportamentului electronului. Ca și Roman Vlad, Lucian Blaga își exprima, în *Experimentul și spiritul matematic*, justificate rezerve față de încercarea savantului german de a-și extinde rezultatele teoriei sale din fizica cuantică asupra altor domenii: „Relațiile de incertitudine ale lui Heisenberg și-au găsit o expresie fizicală și matematică elegantă în formule solide cărora din punct de vedere științific nu vedem deocamdată



Scanned with OKEN Scanner

le-am studiat cu cel mai mare interes și pe care le admir profund. Nu cred de fapt că ele pot fi transferate *sic et simpliciter* în lumea muzicii. Nu am nici un fel de simpatie pentru anumite generalizări neodadaiste ale procedeelor aleatorii pe care moda din acești ultimi ani ni le-a făcut cunoscute din belșug. Momentele haotice din muzica mea, produse sau dintr-un exces de constructivism rațional sau din negarea irațională a oricărui principiu constructiv, constituie în orice caz situații – limită, pentru care ar trebui, dacă e cazul, să deduci cheia pentru a le înțelege însemnătatea spirituală. În mod normal, înseși seriile [...] nu trebuie legate de «pătratele magice», care destramă structuri, ci considerate, dimpotrivă, că ele conferă sunetelor și intervalelor cea mai mare forță formală, iar potrivit concepției lui Anton Webern, ele stau în cea mai strânsă corelație. În acest scop schimb permanent celulele șirului, încât de exemplu în *Cantata a III-a* se formează continuu șiruri noi, din aceleași celule primare. Celei mai mari uniformități interioare îi corespunde astfel cea mai mare diversitate exterioară.

O asemenea libertate de permutare a celor douăsprezece sunete caracterizează toate lucrările mele mai noi: *Lettura di Michelangelo* pentru cor *a cappella* pe 24 de voci (1964), de asemeni *Variazioni intorno all'ultima Mazurka di Chopin* pentru pian (tot din 1964) și compoziția *Immer Wieder*...[...]. Același lucru e valabil pentru structurile de bază din *Ode super «chrysea phorminx»* pentru chitară și orchestră de cameră mai mare scrisă între anii 1962 – 1964."[152]

*Variazioni intorno all'ultima Mazurka di Chopin* au fost scrise de Roman Vlad pentru RAI în colaborare cu Organismele Europene de Radiodifuziune membre ale UER „cu scopul de a mări încrederea publicului față de muzica modernă pentru pian și de a îmbunătăți repertoriul destinat nu numai «virtuozilor» ci și diletanților familiarizați cu muzica lui Chopin (ale cărei limite și dificultăți de interpretare propriu – zisă nu au fost niciodată întrecute [...]) dar și interesați de evoluțiile scriiturii și tehnicii pianistice din secolul XX."[153]

Lucrarea se distinge prin ingeniozitatea compozitorului în pregătirea, introducerea și tratarea liberă a temei alese din creația lui Chopin ( *Mazurka op. 68 nr. 4*)

---

ce li s-ar putea reproșa. [...] Nu este însă deloc cazul să confundăm ceea ce este strict *științific* în relațiile de incertitudine ale lui Heisenberg cu ceea ce este «interpretare», adică cu toate acele adaosuri exegetice ce alcătuiesc filosofia personală a acestui fizician. Atât caracterul *principial* «limitativ», pe care Heisenberg îl atribuie relațiilor de incertitudine pe plan gnoseologic în raport cu natura în general, cât și filosofia indeterminismului, în chip atât de paradoxal întemeiată pe o atitudine neopozitivistă, se degajează dintr-o neîndreptățită «absolutizare» a unor *rezultate* științifice și a unor «teorii» științifice, de asemenea și dintr-o filozofare neopozitivistă contrazisă întru totul de perspectivele în care știința de tip galileo – newtonian a lucrat de la întemeiere până astăzi" (Lucian Blaga, în *Experimentul și spiritul matematic*, Editura *Humanitas*, București, 1998, pp. 226 și 228 – n. n.).

[152] Roman Vlad, în [Notă autobiografică] din *Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst 1965* (zeitschrift für Literatur Bildende Kunst Musik und Wissenschaft), Redaktion dieses Heftes: Josef Häusler, p. 18.

[153] Roman Vlad, în [Notă la] *Variazioni intorno all'ultima Mazurka di Chopin*, Edizioni *Suvini-Zerboni* S. p. A., Milano, 1968.



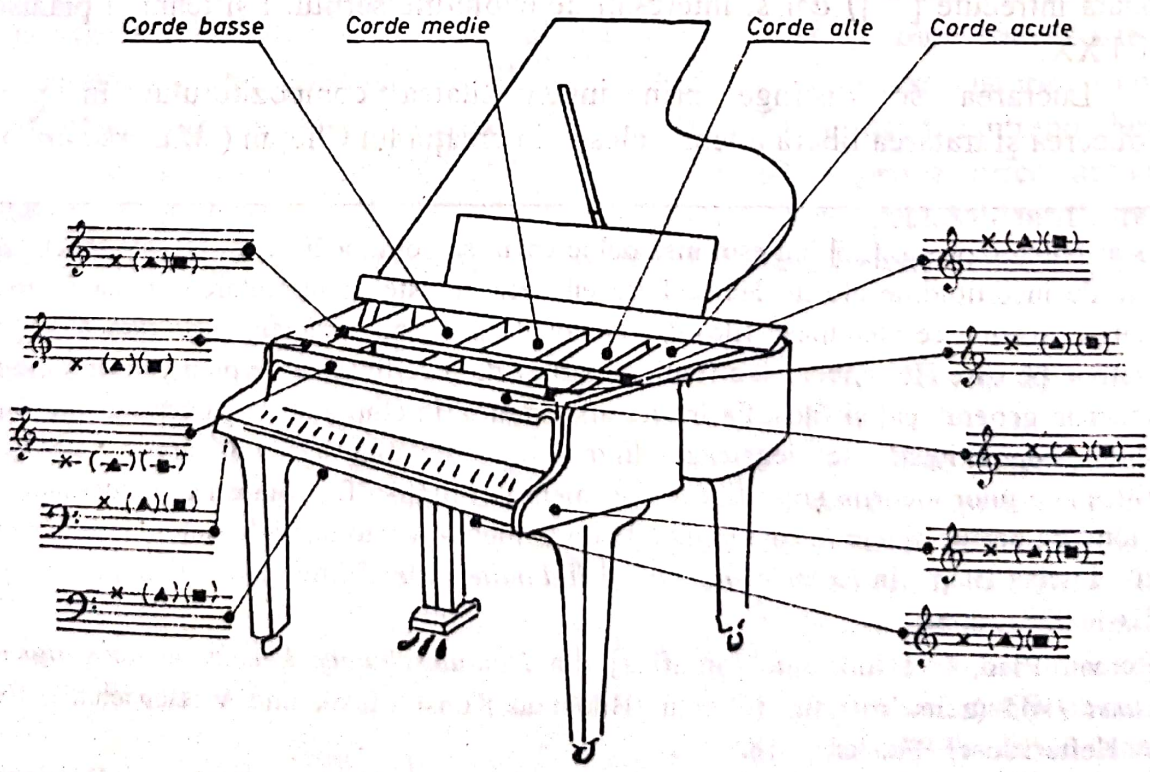
Scanned with OKEN Scanner

care astfel nu mai are nimic comun cu spiritul variațiunii clasico – romantice, de unde și titlul de *Variațiuni în jurul ultimei mazurci de Chopin*. În desfășurarea variațiunilor sunt sudate motive nu numai din acest *opus postum* chopinian, ci și din alte lucrări, precum *Valsul* op. 18, autorul „improvizând" pe aceste motive care îi sunt atât de familiare încât parcă i-ar aparține întru totul. Să nu uităm că tot Roman Vlad este autorul importantului studiu *Locul istoric al lui Chopin*, în care face o serie de descoperiri originale, dintre care cele mai șocante sunt: prezența celebrului acord „sintetic" de cvarte suprapuse al lui Al. Skriabin în măsura a VI-a a *Studiului în do minor*, op. 25, nr. 12 a lui Fr. Chopin și dovada a ceea ce R. Vlad numește „bitonalitate grefată" din măsurile 19 – 20 ale *Berceusei* (Cântec de leagăn) lui Chopin (scara lui *Do major* în contextul unui *Re bemol major*). De aici la introducerea în *Variațiuni* a *acordului major – minor* sau la adăugarea unor sunete complet străine la acordul clasic și chiar a *cluster*-ului nu mai reprezintă nici o dificultate pentru Roman Vlad. Și toate acestea, cum spuneam, pe motive de Chopin.

Vorbind despre inserțiile aleatorii controlate din această lucrare trebuie să precizăm că ele privesc tempo-ul (*tempo – libero*, de cele mai multe ori în alternanță cu *tempo obligato*) și ritmul, dar există și indeterminanțe care privesc înălțimile, având în vedere că pianul este tratat pe alocuri ca instrument de percuție cu timbruri diferențiate.

Interpretarea *Variațiunilor* necesită, pe alocuri, ca producerea sunetului să se realizeze direct pe corzi, prin ciupire sau lovire. Sunetele care trebuie interpretate pe corzi sunt indicate printr-o cruciuliță (când sunt redate prin ciupirea corzii cu vârful degetului) sau cu un triunghiuleț (când coarda este ciupită cu unghia), efectuându-se astfel și producerea efectului de *glissando*. Iată explicațiile în figura alăturată, desprinsă din nota autorului.

Exemplul 92

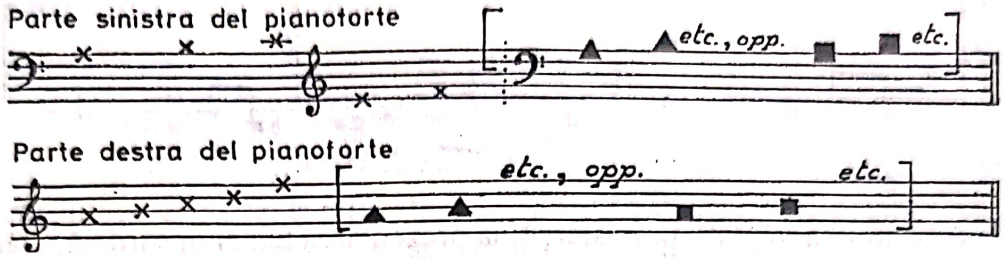





Scanned with OKEN Scanner

Cruciulițele, triunghiulețele sau pătrățelele puse în locul notelor propriu–zise indică în schimb că este vorba despre sunete produse prin lovirea cu vârful degetelor, cu unghiile sau cu încheietura degetelor, nu a clapelor sau a corzilor ci a altor părți ale pianului, pe care orice interpret le poate alege în funcție de sunetul mai estompat sau mai clar pe care doar anumite părți ale acestui instrument îl pot reda, pentru a obține succesiuni de înălțimi indicate într-un mod cu totul aproximativ sau convențional, după cum urmează:

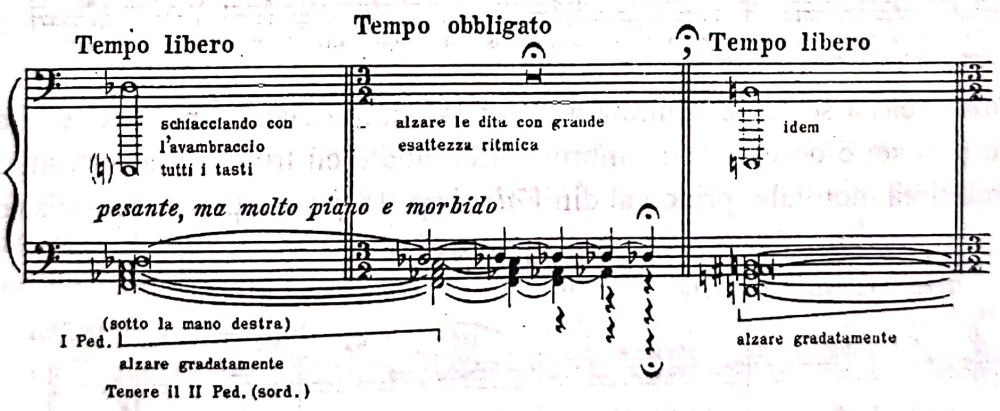
Exemplul 93




Părțile pianului trebuie astfel alese încât să corespundă cât mai multor instrumente de percuție. În partitură mai sunt folosite și alte semne care indică executarea *cluster*-ului cu degetele, palma sau antebrațul.

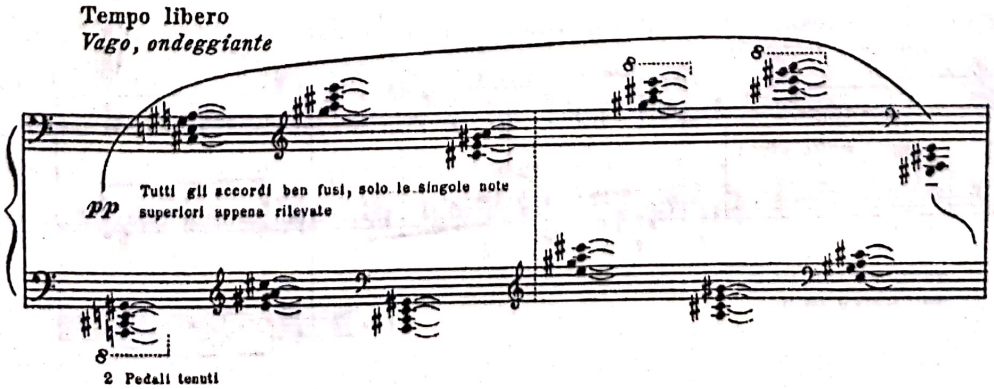
Lucrarea se deschide cu alternanța de tempouri libere și măsurate (unde se dorește o mare exactitate ritmică) din care transpare acordul compus din toate sunetele existente în prima măsură (primul motiv) a mazurcii lui Chopin și acordul major – minor pe sunetul *sol*.

Exemplul 94




Acordul de început (transpus) apare apoi în ritmuri libere în toate răsturnările:

Exemplul 95

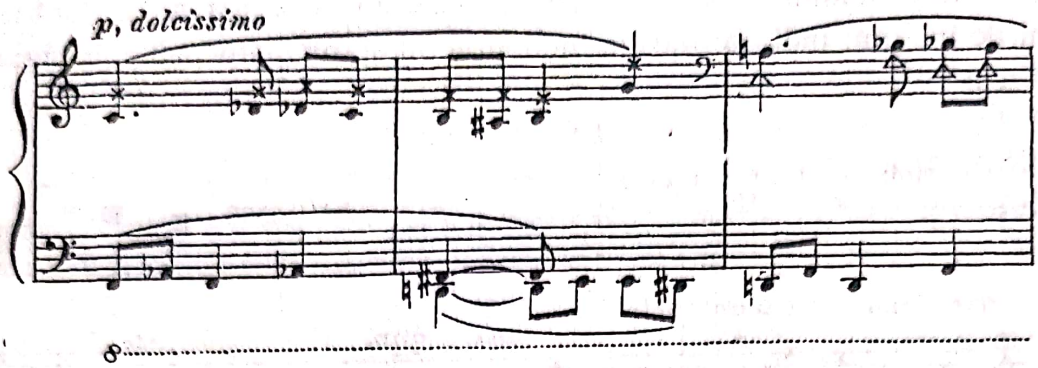





Scanned with OKEN Scanner

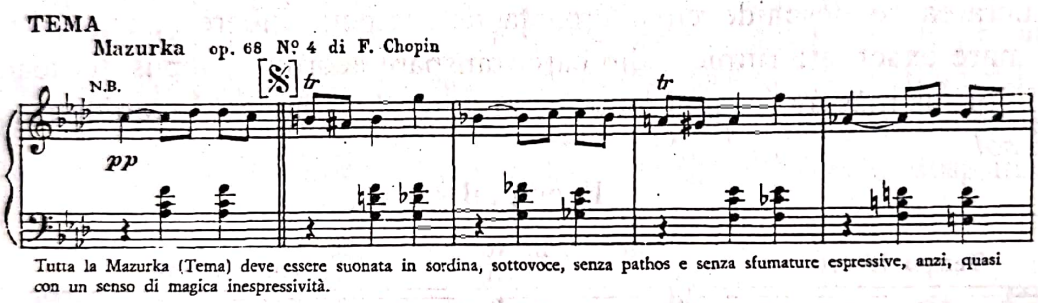
Toate variațiunile libere înscrise în prima secțiune a lucrării urmăresc introducerea motivelor și citarea unor fragmente din ultima mazurcă de Chopin, reluarea acestora în variații melodice și armonice

Exemplul 96




care duc la constituirea treptată și, în sfârșit, la prezentarea temei în surdină, „fără patos și fără nuanțe expresive, dimpotrivă, aproape cu un sens de magică inexpresivitate", notează compozitorul în partitură.

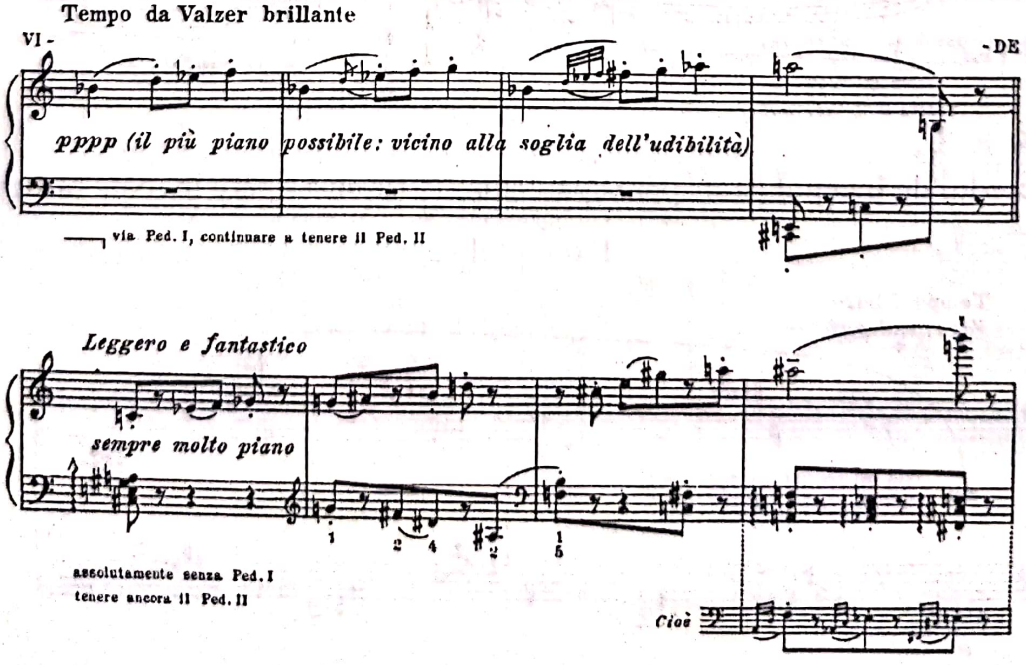
Exemplul 97




Tutta la Mazurka (Tema) deve essere suonata in sordina, sottovoce, senza pathos e senza sfumature espressive, anzi, quasi con un senso di magica inespressività.

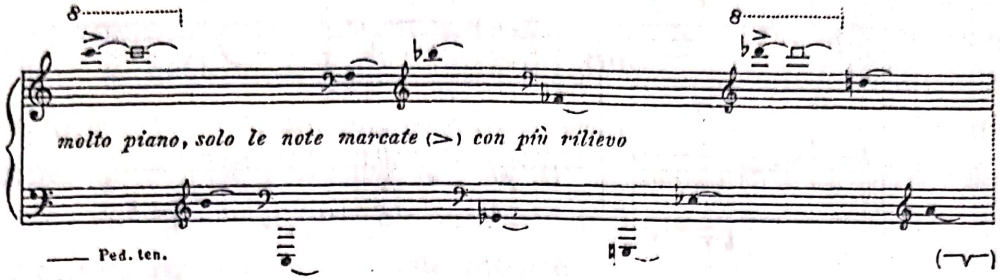
După această secțiune centrală asistăm la: „improvizații" pe motive chopiniene care înscriu și o serie de efecte și timbruri diferențiate cu trimiteri la instrumentele de percuție: amintirea motivului principal din *Valsul* op. 18 și variațiunile acestuia (Ex. 98);

Exemplul 98



apariția în ritmuri libere a unei serii de douăsprezece sunete în șase variante (cu schimbarea ordinei sunetelor prin împărțirea seriei pe tronsoane și reliefarea acelor sunete care stau la baza motivului (1) al temei;

Exemplul 99




Această metamorfozare face posibilă îndepărtarea treptată de ultima mazurcă a lui Chopin, până la „uitarea" ei, rămânând în memorie, ca o „reverberație", doar motivul principal, revenindu-se astfel la atmosfera de început a lucrării lui Roman Vlad.

Interpretarea în întregime a *Mazurcii* op. 68, nr. 4 de Fr. Chopin în secțiunea centrală a lucrării lui Roman Vlad ne amintește de o altă reușită asemănătoare a compozitorului, legată de muzica lui Mozart, atunci când în finalul *Variațiunilor concertante pentru pian și orchestră* pe o serie de douăsprezece sunete din *Don Juan* se cita *Andante*-le *Sonatei nr. 11* de același compozitor, reflectând microcosmosul muzicii de cameră a lui Mozart în macrocosmosul operelor sale, dar într-un context atât de personal.

În *Ode super «chrysea phorminx»,* pe lângă opunerea unor fragmente în ritmuri fixe celor în care nu sunt prevăzute deloc structurii ritmice, aleatorismul este extins asupra unor momente pentru chitară solo – două cadențe în care solistul poate crea, în limitele unor prescripții ale compozitorului, după propria apreciere. Spațiul celor douăsprezece sunete este lărgit și depășit aici prin includerea sferturilor de ton. O altă particularitate a lucrării este reprezentată de raportul specific dintre instrumentul solo și orchestră: numai chitara cântă „tonuri curate", ca individualități, pe când orchestra realizează suprafețe complexe, contrastante ca densitate și culoare prin folosirea sferturilor de ton. Astfel, caracterul solistic al părții susținute de chitară este într-o permanentă antiteză cu orchestra care prin disociere și transparență crează o „imponderabilitate", corespunzătoare, totuși, gingășiei sonore a instrumentului solo. După însemnările compozitorului, structurile șirurilor cu sferturi de ton sunt corelate cu formele cu caracter nu numai cromatic, ci și modal arhaic (Ex.100).

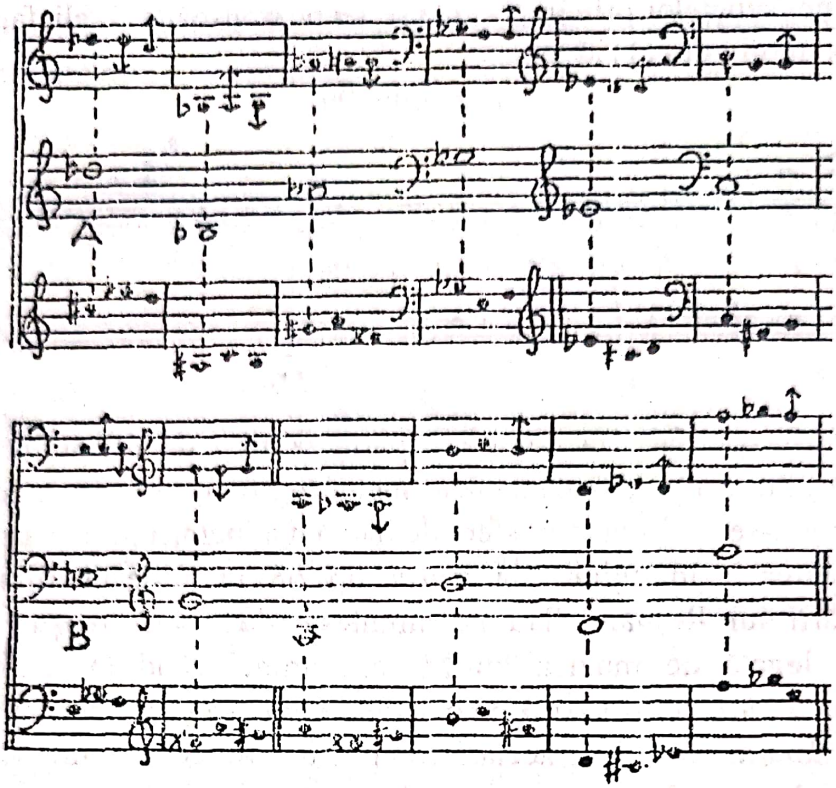
A doua jumătate a șirului (B) corespunde coardelor libere ale chitarei, a cărei primă coardă este acordată, bineînțeles, cu un semiton mai sus.

În [*Nota autobiografică*] din *Donaueschinger musiktage für zeitgenössische Tonkunst* (1965, p. 17), cu precizarea că *Oda* a fost compusă la comanda Radiodifuziunii din Sud-Vest, Roman Vlad scrie: „Am vrut de la început să compun această lucrare de concert în spiritul sunetului specific chitarei. Primul motiv găsit spontan, din care am dedus șirul chitarei, corespundea acestei intenții (Ex.101).

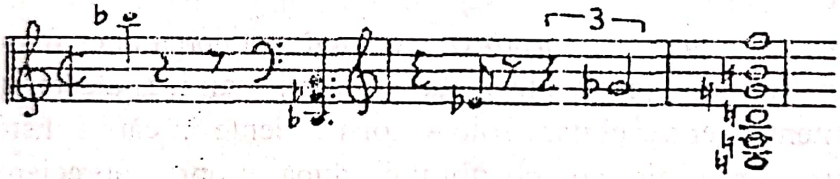


Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 100

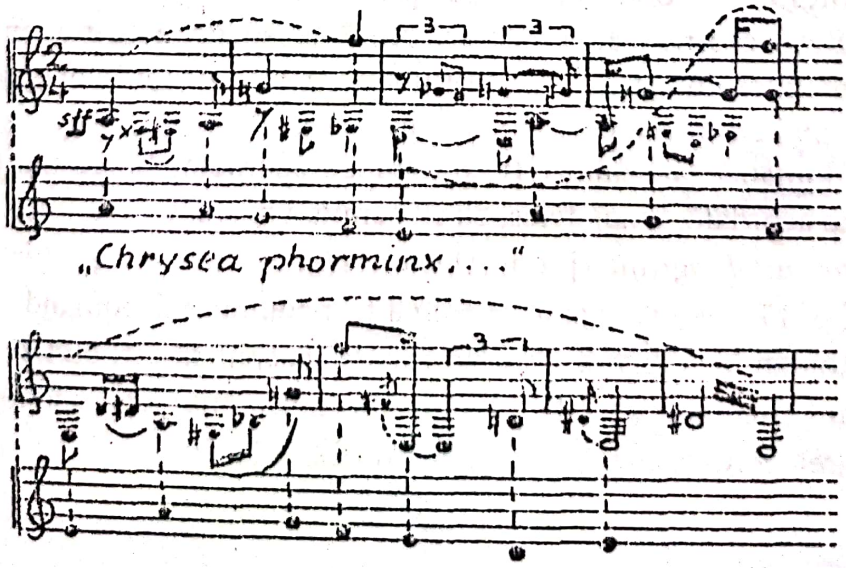



Exemplul 101




Am observat însă deodată că începutul părții soliste conținea sunetele unei melodii transpuse la octavă, iar melodia mi se părea cunoscută; după oarecare căutări am identificat această melodie, ea fiind din *Musurgia Universalis* a lui Athanasius Kircher, închinată lui Pindar – prima *Odă a Pythiei* («*chrysea phorminx...*»). De aceea am conceput întreaga lucrare ca un fel de *Ricercar* concertant pe această temă.“

Exemplul 102



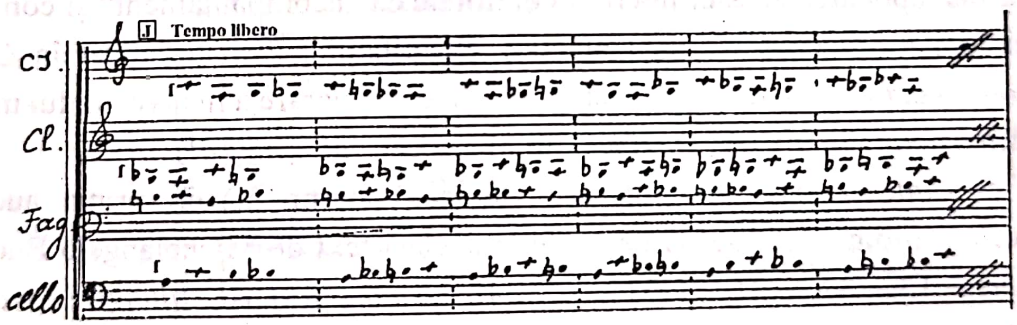



Scanned with OKEN Scanner

În *Immer Wieder* (1965) pentru soprană, corn englez, clarinet, fagot, violă, violoncel, marimbă (vibrafon), harpă și pian, pe versuri de R. M. Rilke, (lucrare inclusă și în repertoriul formației *Ars Nova*, dirijată de Cornel Țăranu) Roman Vlad alternează, pur și simplu, pasajele „libere" cu cele controlate într-o scriitură heterofonică de o mare eficacitate expresivă, principiul indeterminanței fiind folosit deci în scopul generării unei articulări formale. În pasajele în care apare *tempo libero* și în care nu sunt concretizate formule metrice și ritmice, duratele sunetelor sunt proporționate după distanțele grafice dintre sunete, autorul limitând însă în timp (prin măsurarea în secunde) desfășurarea sonoră și chiar vibrația sunetelor. Este o modalitate prin care i se lasă interpretului o mare libertate în exprimarea sensibilității sale artistice.

Lucrarea mai include un element de indeterminanță aleatorie sub forma unor blocuri de sunete realizate de anumite instrumente care evoluează în durate și tempouri libere cum ar fi, de pildă, momentul de *tutti* instrumental de la litera *J*, (Ex.103) în care cornul englez execută în *più presto possibile* șase permutații pe melograma *BACH* (*si bemol – la – do – si becar*), respectiv de la 14 la 18, clarinetul permutațiile 1- 6, fagotul pe cele de la 19 la 24, iar violoncelul permutațiile 7 – 12. Aceste grupe de patru note se repetă în ordine foarte diversă într-un interval de timp apreciat de dirijor dar „controlat" și de compozitor. Marimba și harpa repetă liber alte sunete, iar pianul execută *glissandi* pe corzile medii.

Exemplul 103




Poemul lui R. M. Rilke, *Immer Wieder* (care face parte din poeziile scrise între anii 1912 – 1926) este divizat în două secțiuni între care se intercalează (ca punct de simetrie) cadența sopranei soliste: **I** *„Tot mereu / chiar dacă cunoaștem plăcutul peisaj / și micul cimitir cu numele său sonor / și locul cumplit de tăcut, în care cu toții sfârșim"*; **II** cadența sopranei; **III** *„tot mereu în doi ne așezăm sub vechii copaci, / ne odihnim tot mereu printre flori, cu fața spre cer"*.

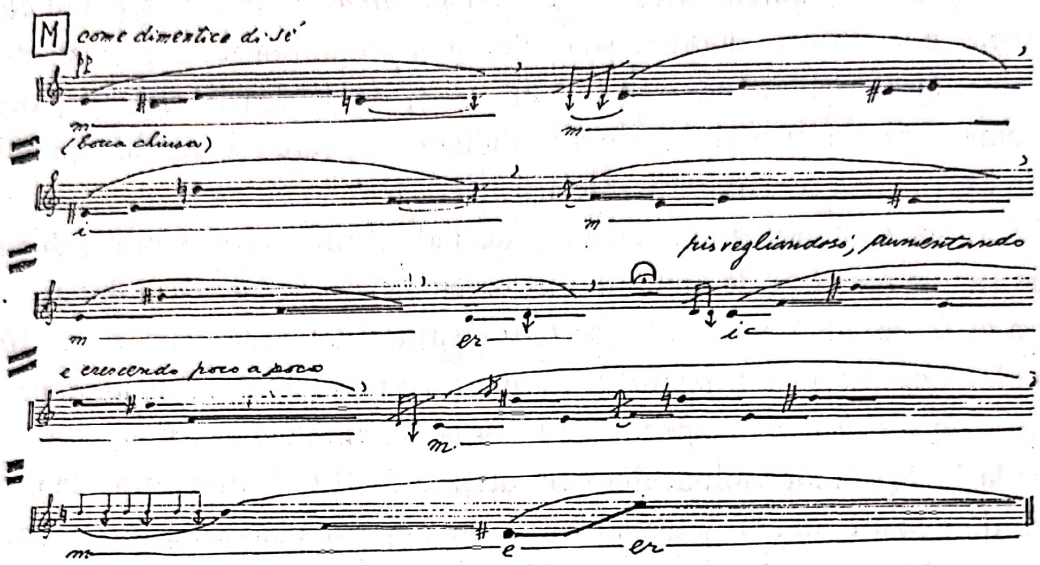
Redăm în continuare *cadența* solistei cu notația proporțională a duratelor. Cele patru sunete *mi – re diez – fa – re becar*, la care se adaugă *re mai jos* cu un sfert de ton și *fa mai sus* (tot cu un sfert de ton) pe care sunt notate și diverse culori vocale, reprezintă emblema poemului și, cu siguranță, Roman Vlad ține mult la această cadență, din moment ce a fost inclusă ca un *motto* și circulă în toată opera – balet *Il Gabbiano*, după Cehov, pe care o vom analiza în capitolul următor. Excluzând cele două înălțimi pe



Scanned with OKEN Scanner

sferturi de ton, în cadență sunetele se prezintă în următoarele permutații: 1, 2, 3, 4; 4, 3, 2, 1; 2,1, 4, 3; 3, 4, 1, 2; 1, 2, 3, 4; 4, 3, 2, 1; 1, 2, 3, 4; 2, 1, 3, 4; 1, 2, 4, 3; 2, 1; (cifrele subliniate arată că sunetele respective sunt la octava superioară).

Exemplul 104




Dat fiind că procedeele de dispunere a sunetelor și a elementelor ritmice au foarte multe date comune cu străvechea lume de exprimare a *cadenței*, următoarea treaptă inevitabilă a fost aplicarea acestei libertăți controlate ca „acompaniament" și comentariu asupra unei idei muzicale (în sens sintactic). Rezultatul s-a materializat în *Cadenze michelangiolesche*, pentru voce și orchestră (1966), o prelucrare a mai vechiului madrigal *Lettura di Michelangeli* (analizat la subcapitolul *Serialismul integral*).

Și în *Cadenze michelangiolesche* (lucrare interpretată în prima audiție la Festivalul venețian din 1967) se pornește de la același text de Michelangelo Buonarroti luat din *Rime* – CCLXXXVII – (1512 – 1534), *Oricine se naște ajunge la moarte*[154]. Acest sonet imprimă lucrării nu numai impulsul expresiv și pesimismul acut, ci chiar timbruri vocale foarte diverse. După o introducere în *tutti* și în *più piano possibile* (7 măsuri în care dintr-un *cluster* general se elimină treptat sunetele până la un *si* preluat de soprană) este introdusă seria principală a lucrării și continuată în aceeași manieră de fragmentare între vocea solistă și instrumente. Interesul pentru polifonie este înlocuit acum de „acompaniamentul" în blocuri sonore (complexe sau rarefiate) și de scriitura

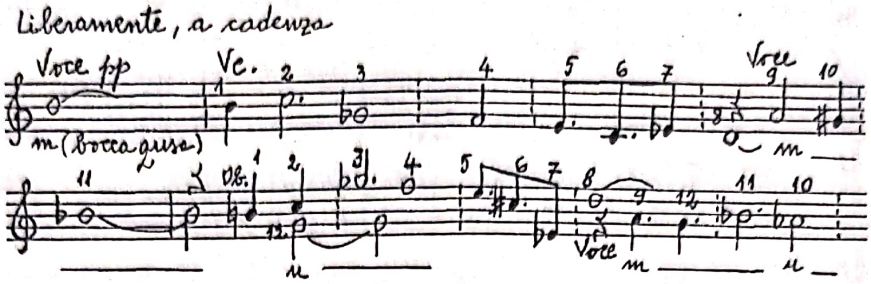
[154] Redăm aici acest *Sonet* în traducerea lui C.C. Zeletin: *Oricine se naște moare/și în fuga vremii piere;/nimic viu nu stă sub soare./Se duc genii și durere,/mor cuvinte și plăcere,/generații sub tăcere,/fum în vânt, sub soare umbră./Viața veselă ori sumbră,/am fost oameni și acuma/suntem tot ce este huma/și am fost ca voi, splendoare./Oricine se naște moare./Ochii care-au fost integri,/cu lumină în găoace,/azi sunt goi, oribili, negri-/iată timpul și ce face.* (Michelangelo, *Poezii, Opera omnia* – traducere, prefață, tabel cronologic, notă și comentarii de C.D. Zeletin; *Biblioteca pentru toți*, Editura *Minerva*, București, 1986, p. 13.)



Scanned with OKEN Scanner

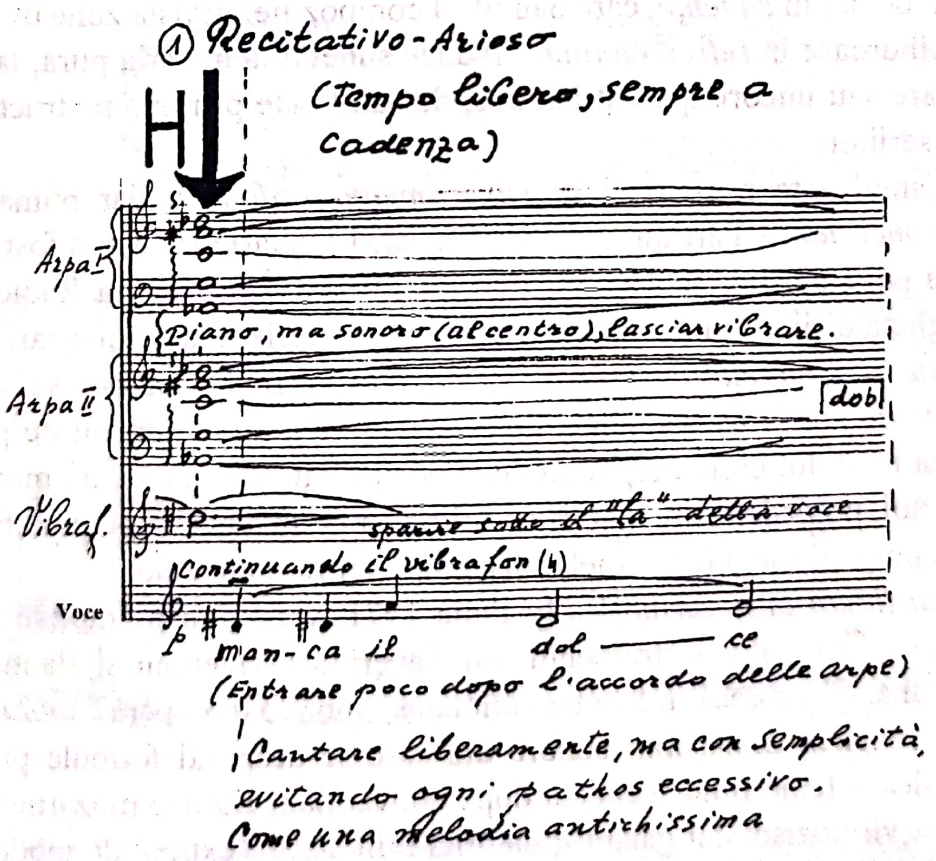
heterofonică.

Exemplul 105



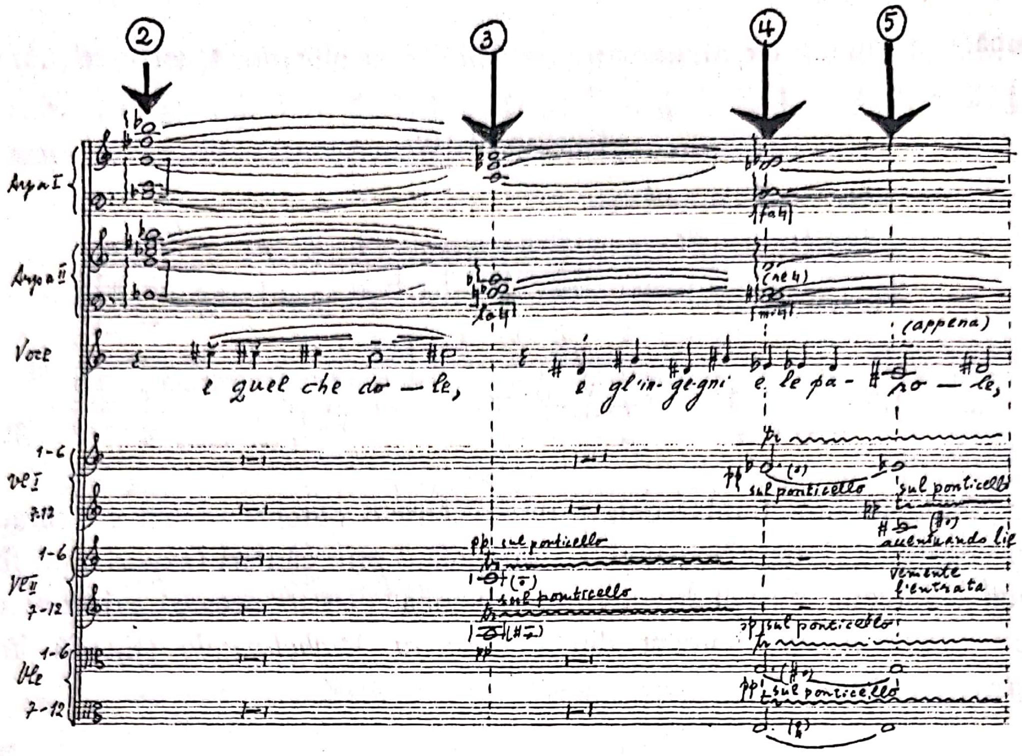

Muzica în nucleele sale fundamentale tinde către o corespondență cu caracteristicile sonore ale vocalelor și ale consoanei *m*, propunând prin căutări (experiențe) fonomatice să surprindă „cântecul" născut din cuvinte, „muzica" pe care aceste cuvinte o conțin. Iată cum apare prelucrat un moment din *Lettura di Michelangelo* (Ex.90) în *Cadenze michelangiolesche* (Ex.106).

Exemplul 106






Scanned with OKEN Scanner




Raportul între voce și orchestră este când complementar când de contrapunere, cum se constată tocmai în *cadențe*, care dau titlul compoziției. Există zone unde repetarea fragmentelor volburoase în *refren continuu* reduce sunetul la materia pură, la combinații de linii curgătoare sau uneori aparent haotice, dar unificate prin microstructuri derivate din tronsoanele seriilor.

Aleatorismul este prezent și în *Divertimento sinfonico*, dar numai în ultima mișcare *Finale concertante*. Partitura poartă data de 31 ianuarie 1968 și a fost interpretată în primă audiție pe 5 aprilie, același an, de Orchestra *Al. Scarlatti* a Radioteleviziunii Italiene, sub bagheta dirijorului Ferruccio Scaglia. Din celelalte două mișcări ale lucrării: I *Imperiosamente – Con molto slancio, gaiamente* și II *Variazioni* se desprinde o organizare serială ce are la bază tehnica de transpunere a unui element de patru sunete pentru acoperirea totalului cromatic, de unde și posibilitatea de a crea un mare număr de serii în aparență noi, procedeu care alături de folosirea permanentă a permutațiilor duce la un adevărat joc compozițional în ultimele lucrări ale lui Roman Vlad.

*Il magico flauto di Severino*[155] (29 iunie 1971, variațiuni pe motive mozartiene) reflectă un joc de aluzii între instrumentul lui Severino Gazzelloni și flautul magic de memorie mozartiană. Chiar dacă în lucrare sunt aduse motive din opera *Flautul fermecat* a lui Mozart și se remarcă desfășurări sonore din care se desprind formule pianistice din secolul al XVIII-lea – tema fiind scandată după convențiuni ritmice mozartiene și adesea variată în maniera virtuozismului galant -, datorită mijloacelor extrem de moderne de care se face uz în realizarea variațiunilor nu se impune categoric o trimitere la construcția clasică

---

[155] Roman Vlad, *Il magico flauto di Severino*: Severino Gazzelloni – flauto, Bruno Canino – pianoforte; CBS S 61256; Produzione Edizione Suvini Zerboni (1971). Lucrarea a fost interpretată și în concertul prilejuit de decernarea titlului de *Doctor Honoris Causa* al Academiei de muzică «Gheorghe Dima» din Cluj (13 mai 1994).

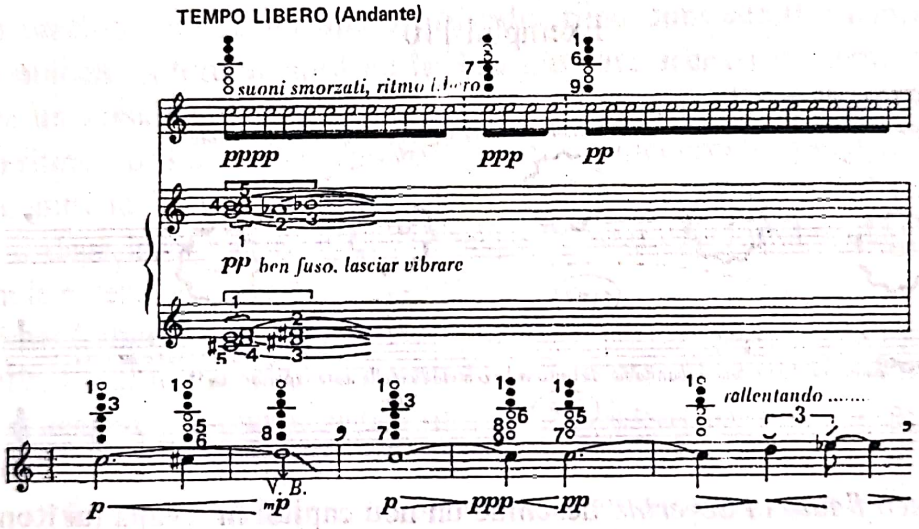


Scanned with OKEN Scanner

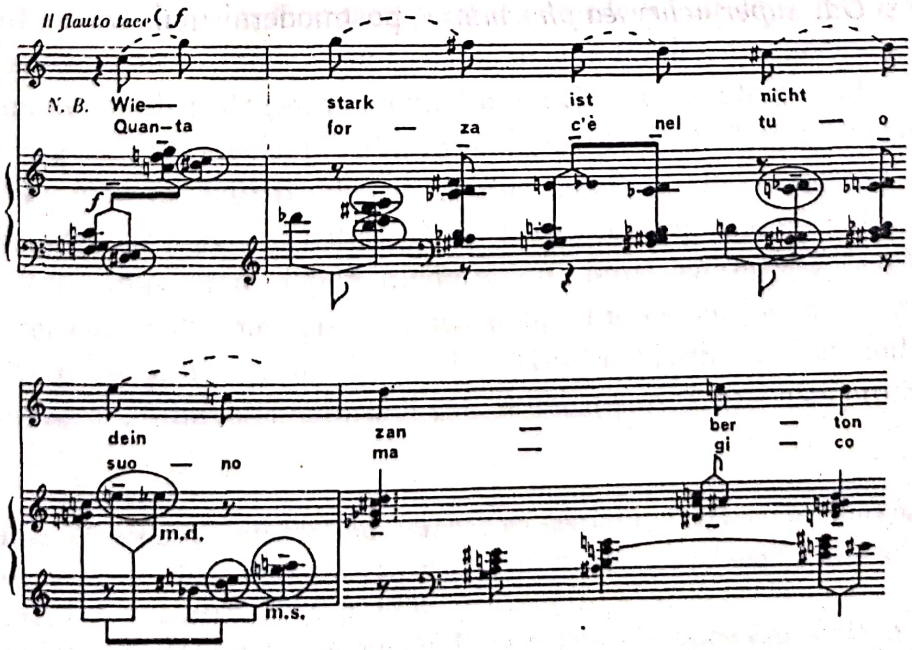
a temei cu variațiuni. Compozitorul prezintă în deschiderea lucrării un material clasic destul de simplu și de aceea, la prima impresie, ai putea fi tentat să accepți contemporaneitatea (sferturi de ton, sunete armonice multiple) doar ca un element subsidiar (Ex.107). Iată și momentul în care pianistul cântă, cu un gest retoric, o frază din tema lui Mozart: „*Quanta forza c'e nel tuo suono magico*“ („*Câtă forță e în sunetul tău magic*“ sau, mai liber, „*Cât de mare este puterea sunetului tău magic*“). Este un element teatral într-o muzică de concert (Ex.108).

Contemporaneitatea își întinde însă articulațiile până la limitele desfigurării acestui material. Și modalitățile jocului sunt dintre cele mai variate: de la elementara deformare armonică până la folosirea unei tehnici flautistice fără prejudecăți; de la introducerea unor fragmente de improvizație liberă la exploatarea sferturilor de ton și sugestii de timbru extra-europene; prin care străbatem, parcă, un secol al XVIII-lea oniric și prețios, poate altfel decât îl cunoaștem, adică un tipic *sfârșit de secol* în care se îmbină stilul lui Mozart cu „stilul“ avangardei.

Exemplul 107

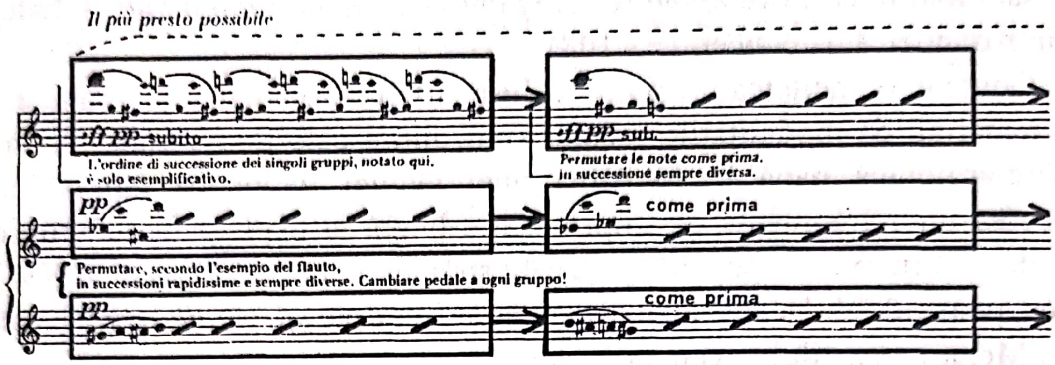



Exemplul 108

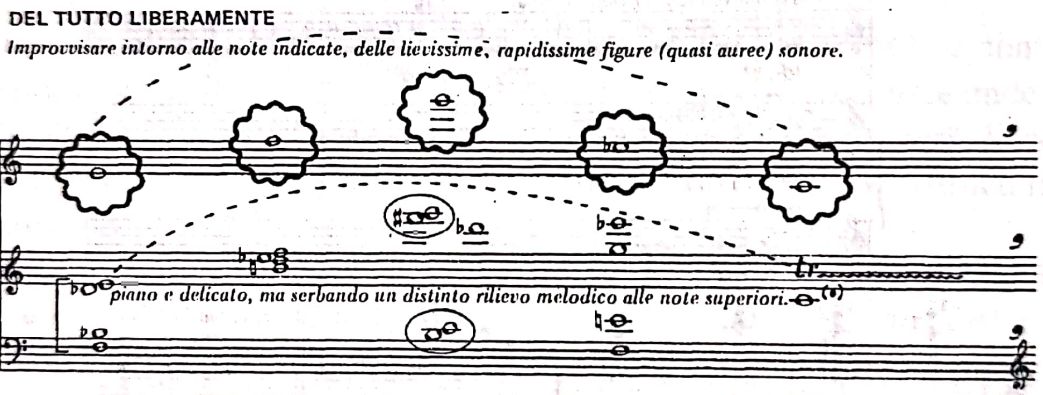


Inserțiile aleatorii privesc fie motivele mozartiene cu adăugiri de sunete și variații prin tehnica permutațiilor (Ex.109), fie improvizații libere în jurul sunetelor temei din această lucrare (Ex.110).

Exemplul 109




Exemplul 110




*Il magico flauto di Severino* deschide un nou capitol în creația lui Roman Vlad, tot în spiritul timpului, anticipând, prin *Variazioni intorno all'ultima Mazurka di Chopin, Immer Wieder* și *Ode super «chrysea phorminx»*, postmodernismul.



Scanned with OKEN Scanner

# 4. Între modern și postmodern

Se vorbește despre fenomenul postmodern ca despre un moment de relaxare istorică în care s-a încheiat experimentarea, în arte ca și în alte domenii ale creației, militându-se pentru instaurarea unei *noi subiectivități* și reluându-se dezbaterile privind vechea opoziție dintre „imitație" (pseudo-creație) și „creație" (activitatea constructivă și inovatoare autentică a spiritului). Există însă în multe din aceste proiecte și chiar programe care invită la a suspenda experimentarea artistică, o constantă chemare la ordine, o dorință de unitate, de identitate, de popularitate, adică de „a găsi un public". Ideea este că artiștii trebuie să fie conștienți că menirea lor este să reintre în sânul comunității, sau cel puțin, dacă aceasta este considerată bolnavă, să își asume responsabilitatea de a o „vindeca". Și în această tendință comună există un semn distinctiv incontestabil, acela de lichidare a moștenirii avangardelor. O vreme, avangardele estetice au denunțat producția comercială, burgheză, în numele modernității, activitatea unică și inconfundabilă a artistului fiind considerată ca însăși opera sa, o lucrare în numele viitorului. Insă de la data „în care aceeași modernitate a căpătat un caracter de universalitate, când s-a emis pretenția prezentificării viitorului ca urmare a accelerării ritmurilor schimbării, categoria estetică a modernului și-a epuizat atributele de avangardă, intrând în ordinea producției de serie. Dar, strict logic vorbind, poate fi imaginată o depășire a modernității în creație? Postmodernismul nu este el în fond un modernism la puterea a doua?"[156]

Matei Călinescu, renumit comentator al modernității, este extrem de rezervat în a da un conținut real termenului de posmodern. Sub presiunea postmodernismului – care între timp a acaparat nu numai critica literară și artistică, dar și științele sociale și chiar epistemologia – Matei Călinescu, în *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, adoptă viziunea americană asupra avangardei ca „parte integrantă a proiectului modernist". Dacă, totuși, discută despre postmodernism într-o carte dedicată modernității, o face pentru că îl consideră „nu un nume nou dat unei noi «realități» sau «structuri mentale» sau «viziuni asupra lumii», ci o perspectivă din care se pot pune anumite întrebări despre modernitate în cele câteva întrupări ale ei. Toți *temenii periodizanți*, așa cum am precizat în altă parte – menționează Matei Călinescu -, sunt (sau ar trebui să fie) modalități de meditație istorică. În lexiconul modernității, postmodernismul pare a avea o natură chiar mai explicit interogativă decât alți termeni cheie. Sau altfel spus, între fețele modernității, *postmodernismul* (s.n.) este, poate, înzestrat cu cel mai mult spirit critic: autosceptic și totuși curios, neîncrezător și totuși căutător, binevoitor și totuși ironic."[157] Iar Mircea Martin, comentându-l pe Matei Călinescu, notează: „Motivația autorului este seducătoare și, mai ales productivă, dar de

---

[156] Mihai Dinu Gheorghiu, prezentând traducerea eseului *Răspuns la întrebarea: Ce este postmodernismul?* de Jean-Francois Lyotard, în *Post-modernismul, Caiete critice, Viața Românească*, nr. 1-2, București, 1986, p. 173.

[157] Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Editura *Univers*, București, 1995, p. 233.



Scanned with OKEN Scanner

ce n-am putea admite că postmodernismul este *și* un nume dat unei «noi realități», unei «structuri mentale» sau unei «viziuni asupra lumii», cum, până la urmă, rezultă din însăși analiza sa?"[158]

Desigur, nu ne-am propus să definim aici atât de controversata atitudine estetică a postmodernismului; o vom face într-un anumit sens, și doar parțial în comentarea operei muzicologice a lui Roman Vlad, mai precis în capitolul *Modernism și postmodernism, categorii filosofice în dezbaterile teoretice contemporane.*

Am recurs la această introducere deoarece în lucrările ce urmează a fi comentate există totuși conotații postmoderne, deși nu credem că Roman Vlad ar fi de acord cu eticheta de *tendință postmodernă*, dacă i s-ar aplica; și nici nu e cazul să procedăm astfel.

La rându-i, Luciano Berio, pe care îl putem aprecia ca fiind implicat în mai mare măsură în această problemă, nu consideră postmodernă nici chiar *Sinfonia* sa, care deși reprezintă culminația citatului într-o lucrare (peste douăzeci de compozitori), aceasta ar însemna după opinia compozitorului, „o polifonie de particole muzical-istorice"; iar despre concepția postmodernă a artei contemporane scrie: „Postmodernismul este [...] o simplificare a lucrurilor și o atitudine pe care o resping. [...] Vedeți, doar arhitectura este îndreptățită să poarte această etichetă. [...] Orice combinație de elemente stilistice ale trecutului omenirii mijlocește sentimente de confort; pentru mine, aceasta este o formă a prostului gust, nu mai este creativitate autentică, ci o direcție pur și simplu neconvingătoare. Este un drum spre exterior, o evadare. Este o cale pentru muzicieni sau arhitecți care fug de răspundere."[159]

La Roman Vlad nu poate fi vorba în fapt de nici un fel de întoarcere la subiectivitate, din moment ce aceasta nu a fost niciodată exclusă din creația sa; ba, mai mult, compozitorul apreciază unele tendințe extremiste ale avangardei ca forme de „martiriu artistic, de ascetism", neaderând la acea formulă poate tocmai pentru faptul că se consideră un „artist prea spontan". După cum s-a putut constata, în lucrările sale subiectivitatea și obiectivitatea se mențin tot timpul în raporturi echilibrate, așa cum se destăinuie, și nu o dată, însuși compozitorul.

Despre o întoarcere la tradiție s-a vorbit în toată opera sa, chiar în plin modernism, cu implicațiile avangardei, dar nicicând ca o asimilare ironică întâlnită uneori în postmodern. Redescoperirea și asimilarea compozitorilor trecutului s-a produs la Roman Vlad fără rupturi stilistice, ci contemporaneizându-i, „în stilul său", pe Mozart (în *Variazioni concertanti* – 1955, *Il magico flauto di Severino* – 1971), pe Chopin (în *Variazioni intorno all'ultima Mazurka* – 1964), pe Ceaikovski (în *Il Gabbiano* – 1968), ori pe Bach (în *L'arte della Variazione* – 1993), transformând citatul în material propriu. În opera sa componistică întâlnim lucrări în care s-a incifrat citatul, practica migrării tematice dintr-o lucrare în alta (autocitatul), după cum și jocul cu cifre și litere sau arta

---

[158] Mircea Martin, *O sinteză epocală*, în vol. lui Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității, op. cit.*, p. 330.

[159] Luciano Berio, într-un interviu acordat lui Axel Fuhrmann (*Neue Zeitschrift für Musik*, 5/1991, Mainz) citat de Valentina Sandu-Dediu în *Ipostaze stilistice și simbolistice ale manierismului în muzică, Editura muzicală*, București, 1997, p. 218.



Scanned with OKEN Scanner

combinației au pus, nu o dată, la încercare fantezia compozitorului (*L'Arte della Variazione, Le ciel est vide, Tetraktys* – 1984, *Piccolo lambiccamento pianistico sul nome di Tristan Tzara* – 1995). Chiar și cea de a doua Școală vieneză a fost adoptată de Roman Vlad în așa fel încât imaginația sa să poată clădi liber. „Dacă Webern a constituit în mod manifest punctul de pornire al tinerei generații din anii '50, nimeni nu s-a raportat la Berg în dorința de a-i continua «sistemul». Dar din ce în ce mai frecvent în deceniile 8 – 9, interesul pentru Berg – pentru tipul de compozitor pe care-l reprezintă - se manifestă în compoziție, interpretare, receptare, exegeze. Acuzată inițial de eclectism – scrie Valentina Sandu-Dediu – creația lui Berg a început să fie înțeleasă ca deschidere, sinceritate, lipsă de prejudecăți, mai ales atunci când s-a redeschis o poartă de comunicare cu tradiția (fie prin citat, fie prin alte modalități)."[160] Dar la Roman Vlad noi am semnalat acest lucru încă de la opera *Storia d'una mamma* (1951).

„Toată evoluția muzicii din Europa, nu a muzicii din India, este istoria deplasării limitei dintre consonanță și disonanță. La Schönberg, totul a devenit consonant. Asta e o adevărată nenorocire! Nu mai avem o posibilitate dialectică – spune Roman Vlad. Una dintre problemele compoziției contemporane este să dăm încă o impresie de disonanță, adică să nu fie ceva fals, ci disonant, o sursă de tensiune. Unul din marile defecte ale anumitor muzici este staticitatea. Asta poate fi necesar în anumite momente. Și eu scriu un «pătrat magic», unde nu mai există o pulbere, ceea ce Stockhausen numește «tehnica grupurilor». Dar asta pentru a da senzația haosului, a arhaicului, a unui haos organizat! Dar, atenție! Pentru mine, haosul se poate organiza numai dacă poate fi creat și un cosmos. Libertatea există numai dacă există limite. Libertatea fără limite nu există!"[161]

Creația lui Roman Vlad s-a deschis oricărui timp și oricărui spațiu, spre orice cultură europeană sau extraeuropeană, cum putem remarca în *Le stagioni giapponesi* din 1993 și alte lucrări anterioare. În plină criză a modernității, opera sa a stabilit o relație organică - fie numai tangentă, fie de-a dreptul interferentă - cu trecutul muzical, fără a se fixa însă în „noua simplitate" sau în câmpul „noii consonanțe" de dragul acesteia, după cum dictează o modă, ci rămânând în spiritul creației autentice. „Tradiția nu o mai înțeleg în sensul că ea ar sta în «trecut» - preciza și K. Stockhausen -, ci tradiție este tot ceea ce vine asupra mea ca deja format. Obligația mea, însă, este de a considera totul pe un plan mai înalt și anume drept ceva ce nu numai se dezmembrează în multe detalii (Einzelheiten), ci are și ceva comun (Gemeinsames), care privește întreaga umanitate."[162]

Pentru a nu se trece, în domeniul muzicii, pur și simplu de la o manieră la alta – cum consideră atât Roman Vlad cât și Ștefan Niculescu – se impune necesitatea unei noi sinteze în acest orizont al creației, care să privească nu numai perimetrul Europei, ci să fie extinsă la scara întregii planete. „Ideea de sinteză apare astăzi în muzică drept alternativă perfect posibilă...Sinteza trebuie să provină dintr-un impuls nou, care să reintegreze tot ceea ce, în istoria muzicii noi, se împrăștiase datorită unei *individualități hipertrofiate*.

---

[160] Valentina Sandu-Dediu, în *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică, op. cit.*, p. 218.

[161] Roman Vlad, în *Introducere în opera lui Roman Vlad, op. cit.*, p. 34.

[162] Karlheinz Stockhausen, citat de Ștefan Niculescu în exegeza *Un nou „spirit al timpului" în muzică*, în *Post – modernismul, Caiete critice* nr. 1 – 2, *Viața românească, op. cit.*, p. 43.



Scanned with OKEN Scanner

Doar o confirmare nouă a materialelor poate aboli pericolele eclectismului și stagnării[163], scrie Milko Kelemen.

Este clar că o anumită atitudine estetică pe care azi o numim postmodernă persistă de multă vreme în opera lui Roman Vlad, fără a se configura în totalitate, iar prin *Il Gabbiano* (balet cântat sau operă dansată, cum mai numește compozitorul această creație postdodecafonică scrisă în 1968) s-ar putea pune în discuție multe nuanțe de natură postmodernă, ea reprezentând parcă o „expresie radicalizată a modernului" sau o altă „față a modernității", după cugetările lui Matei Călinescu.

*Variațiunile asupra Pescărușului de Cehov* au avut premiera absolută la 5 septembrie 1968 la Teatrul din Siena, în regia lui Beppe Menegatti. Subiectul lucrării indică voința autorilor de a nu o defini cu precizie drept balet. Conștient sau inconștient, se poate spune că în acest titlu, *Variațiuni dansate și cântate după Cehov*, se destăinuie sugestia stravinskiană. După premieră, criticul Carlo Marinelli scria: „Este ușor a spune că în această partitură Roman Vlad a risipit eclectismul său natural, eclectism care nu este atât digresiune cât curiozitate, curiozitatea de a descoperi posibilități noi ce se află în texte pe care noi toți obișnuim să le considerăm «clasice» și deci invulnerabile. Vlad este un profanator, dar un profanator nonviolent, mai curând respectuos într-un anumit sens, căci se folosește de textele sacre nu pentru a le deforma, în sens provocator, ci se limitează să le utilizeze ca inspirație autonomă și personală. Și în acest sens el este un moștenitor al lui Stravinski, așa cum este prezentat în faimosul articol de Boris Porena în *Chigiana*. Sub acest aspect *Pescărușul* este exemplar: este o «variațiune în toate» (prin toate se înțelege lumea experiențelor unui om din secolul XX, a acelui om «deosebit» care este Roman Vlad), de la textul lui Cehov la dodecafonie, de la «Sprechgesang» la cântul cu vocea plină, de la dansul tradițional (pas á deux) la pantomimă expresivă, de la Arnold Schönberg la Giacomo Puccini și chiar Umberto Giordano, de la Igor Stravinski la Ildebrando Pizzetti, de la Alban Berg la Paul Hindemith, de la Piotr Ilici Ceaikovski la cântecul popular «armonizat». Un amestec de amintiri în care ar fi ușor să te rătăcești: o evadare într-un fel de «collage» și de suprapuneri «istorice» (istorice în sensul unei succesiuni de experiențe, în orice caz motivate), adică într-o lucrare de «pop-art».

În realitate, Vlad scapă de pericole și realizează aceasta prin sinceritate. Atitudinea sa este în fond subiectivă: Vlad își asumă toate responsabilitățile de la care nu se sustrage pentru a câștiga publicul. Din această sinceritate, care este plenitudinea angajamentului și totalitatea participării, se naște «adevărata forță de penetrație» de care a vorbit Massimo Mila. Pe scenă se realizează o unitate absolută prin lansarea substanțială în planul liric a instrumentelor, a celor două voci de soprană și bariton din orchestră și a dansatorilor: gestul mimat este presupus, muzica vrea «acel» gest exact în «acel» moment; dar cercul se închide, nu rămâne deschis, nu numai muzica este în funcție de gest, ci și gestul este în funcție de muzică, în integrare reciprocă. Aceasta este posibil datorită faptului că acțiunea («intriga») nu este povestită (se presupune că este cunoscută, ca o temă a variațiunilor la care abia se face aluzie), dar este «reprezentată» într-o

[163] Milko Kelemen, citat de Ștefan Niculescu în exegeza *Un nou „spirit al timpului" în muzică*, în *Post – modernismul, op. cit.*, p. 44.



Scanned with OKEN Scanner

succesiune de momente culminante (tocmai ca într-o serie de «variațiuni») care își încheagă substanța în mod liric."[164]

*Subiectul*

Celebra artistă Irina Nikolaevna Arkadina îl iubește, neîmpărtășit, pe îngâmfatul scriitor Boris Alexeevici Trigorin. Fiul artistei, Konstantin Gavrilovici Treplev, o iubește pe Nina Mihailovna Zarecinaia, o fată provincială, fiica unui moșier bogat, care vrea să se facă actriță. Maşa îl iubește pe Konstantin; Semion Semionovici Medvedenko – un învățător – o iubește pe Maşa fără succes. Polina Andreevna, mama Mașei și soția lui Ilia Afanasievici Șamraev, locotenent în retragere, vechilul moșiei lui Piotr Nikolaevici Sorin (unde se desfășoară drama), îl iubește pe Evgheni Sergheevici Dorn, medicul, care nu o iubește dar nici măcar nu știe să se apere de efuziunile ei. Sorin, fratele Arkadinei, nu a iubit niciodată pe nimeni. Pe scurt, acestea sunt situațiile sugerate de la începutul spectacolului.

Povestea propriu-zisă a lui Cehov începe în momentul în care se așteaptă o scurtă mostră de factură dramatică modernă pe care Konstantin o va prezenta mamei sale – de care este legat printr-o relație de iubire – ură, pentru că ea este amanta unui fals scriitor – și celorlalți oaspeți care se află pe moșia lui Sorin. Va interpreta Nina. Reprezentarea este un dezastru, limbajul lui Konstantin este atât de modern și neobișnuit încât nimeni nu pricepe sensul. Mama dezaprobă pe față. Konstantin îi ocărăște pe toți și cu violență pune capăt spectacolului.

Dar cu această ocazie Nina îl cunoaște pe Trigorin și rămâne orbită de el ca de un fals soare. Povestea intră astfel într-un ritm cu totul diferit. Konstantin o va iubi totuși și pentru totdeauna pe Nina. Nina îl va iubi totuși și pentru totdeauna pe Trigorin. Acesta din urmă se va împărți între Nina – care, urmându-l la Moscova, va avea un fiu care va muri prematur, iar apoi, abandonată de Trigorin, se va lansa în cariera de actriță - și Arkadina care va lupta din toate puterile sale să păstreze omul pe care îl iubește. Maşa îl va iubi pe Konstantin, dar din plictiseală se va căsători cu Medvedenko. Triunghiul Polina – Șamraev – Dorn va continua invariabil în meschinăria sa provincială.

Sinuciderea lui Konstantin (care mai încercase să-și ia viața pentru că Nina i-a respins iubirea) încheie drama după ce Nina se întorsese să-i spună că în toate cele întâmplate îl mai iubește pe Trigorin, care nu a găsit-o niciodată demnă de afecțiunea sa.

Roman Vlad și regizorul Beppe Menegatti nu au gândit un „balet de acțiune" care ar fi pretins transpunerea în termeni coregrafici a tuturor seriilor de întâmplări exterioare care se succed în drama lui Cehov. „Dimpotrivă - spune compozitorul în adnotările sale -, *Pescărușul* nostru nu trebuia să fie un balet propriu-zis și nici o operă lirică în sens tradițional. Fără a avea pretenția de a concepe un exemplu de «teatru total», m-am gândit la o variațiune liberă pe tema cehoviană, realizând-o cu mijloacele muzicii instrumentale și vocale precum și cu cele ale dansului și recitării. De aici derivă titlul

---

[164] Carlo Marinelli, *Settimana Senese*, în *Rassegna di Arte*, 1968, pp. 286 – 287.

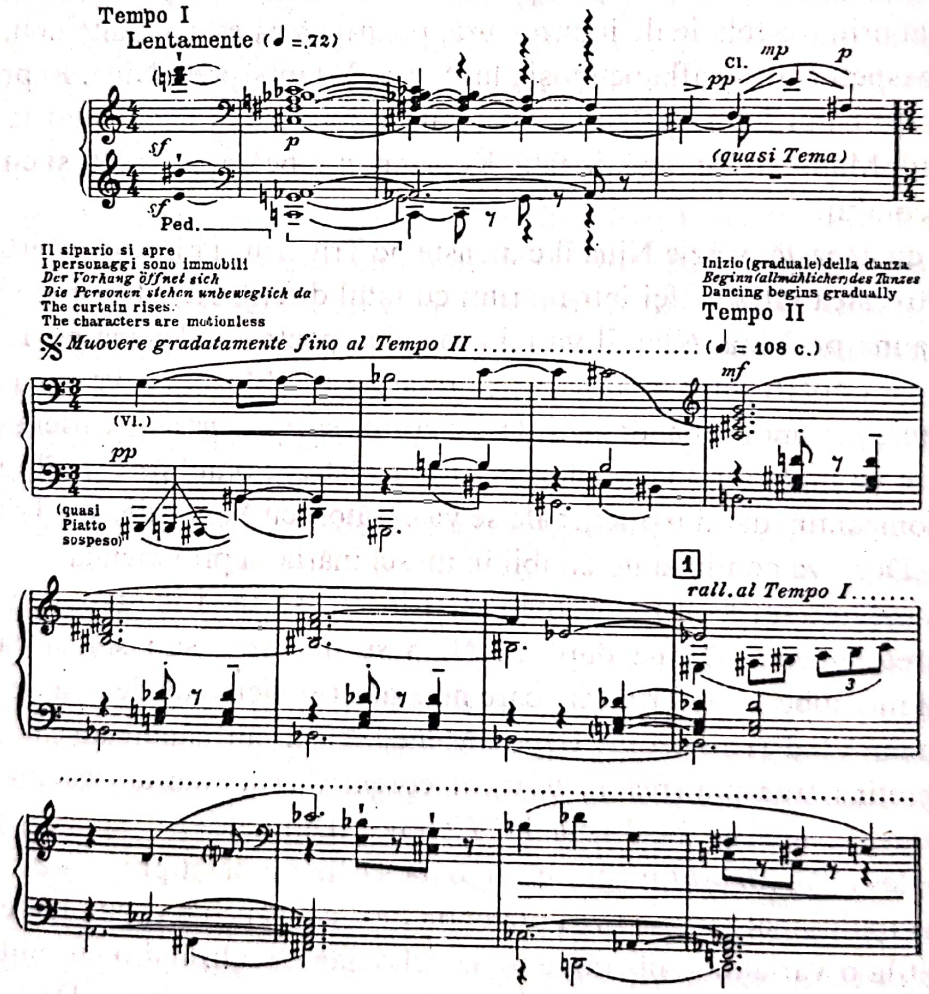


Scanned with OKEN Scanner

lucrării *Variațiuni dansate și cântate pe tema «Pescărușului» de Cehov.*[165] Ținând seama de faptul că și configurația intrinsecă a muzicii prezintă cele mai diferite forme ale variațiunii, de la cea tematică la cea pur structurală, se poate vorbi de o «variațiune totală» care îmbracă fiecare dimensiune a lucrării. Am căzut de acord cu B. Menegatti să nu ne bazăm pe un libret în accepțiunea obișnuită, ci să facem un fel de lectură muzicală a piesei cehoviene în patru acte originale, punând să se cânte și să se recite frazele importante și decisive și lăsând muzica, mișcările dansului și gesturile scenice să sugereze și să transfigureze împreună tot ce nu se expune verbal."[166]

Un cluster de patru sunete, raportat la structura melodică și armonică din *Immer Wieder* (vezi cadența sopranei din Ex.104), și un altul din celelalte opt sunete rămase reprezintă introducerea la tema *Valsului* care va deschide (sub formă de variațiuni dodecafonice) fiecare act al lucrării. Tema *Valsului* este raportată la *Barcarola* op. 37 nr. 6 de P. I. Ceaikovski, reminiscențe melodice ce se pierd în suprapunerile armonice de tip dodecafonic. (Ex. 111)

Exemplul 111




[165] La rugămintea maestrului Roman Vlad, împreună cu doamna Irina Passa – sora compozitorului -, am tradus libretul la *Pescărușul* și am adaptat textul în limba română în partitura lucrării, variantă prezentată de Ansamblul Operei Române din Iași pe scena Festivalului Internațional *George Enescu*, ediția a XIII-a, București, 10 septembrie 1995 (n.n.).



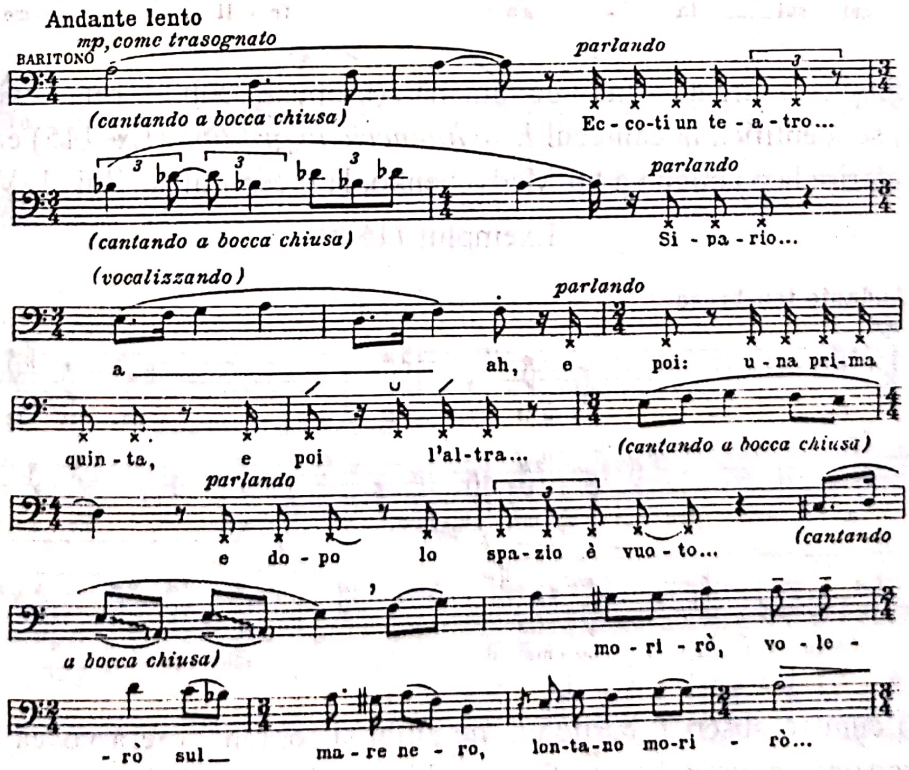
Scanned with OKEN Scanner

Fiecare act în parte începe și se termină în interiorul lucrării cu un dans de societate și respectivele variațiuni (la care să participe cele zece personaje principale ale dramei) în așa fel ca la finele fiecărei părți să rămână solistul, perechea sau grupul care vor da viață situației scenice următoare. Se realizează astfel o subdiviziune clară în patru părți, ușor de remarcat, chiar dacă în cazul de față cele patru acte nu sunt separate de pauze.

Intrarea în acțiune a fiecărui personaj – precizează compozitorul – este conturată muzical de o temă sau de un grup de motive. La fel, unele situații (ca de exemplu reprezentarea întreruptă în primul act și jocul tombolei din actul al IV-lea) au o caracterizare muzicală specifică. Astfel, în timp ce în primul act se asistă la enunțarea unor teme diferite, în al doilea act apar primele variațiuni ale acestor teme și așa mai departe. Ordinea variațiunilor apare diferențiată în funcție de ordinea participării personajelor la desfășurarea evenimentelor acțiunii. Toate acestea se întâmplă fără vreo rigoare formală, ci în virtutea unor asociații cât mai spontane între factorii muzicali și factorii scenici.

Alături de ascendențe ceaikovskiene, trimiterile la *Immer Wieder* și *Le ciel est vide* (o migrare tematică despre care s-a mai vorbit), unele teme din *Pescărușul* se leagă de „amintirea îndepărtată a unor cântece populare ucrainiene – spune compozitorul -, deși ca ceva vag și imprecis". Prima dintre aceste teme (Ex. 112) păstrează o netă savoare diatonică, chiar dacă apare înscrisă într-un țesut dodecafonic și o intonează baritonul (începând-o cu gura închisă), în timp ce Konstantin se află înaintea micii scene, în primul act.

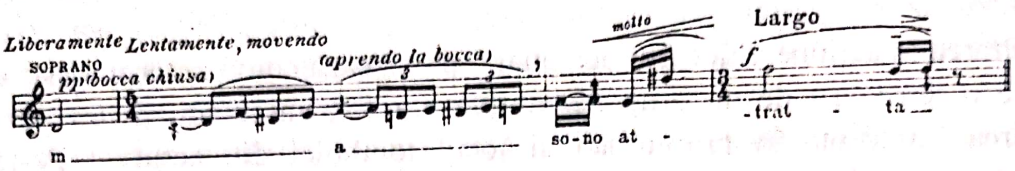
Exemplul 112




[166] Roman Vlad, *Adnotări la «Pescărușul»*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad*, *op. cit.*, pp. 156 – 157.

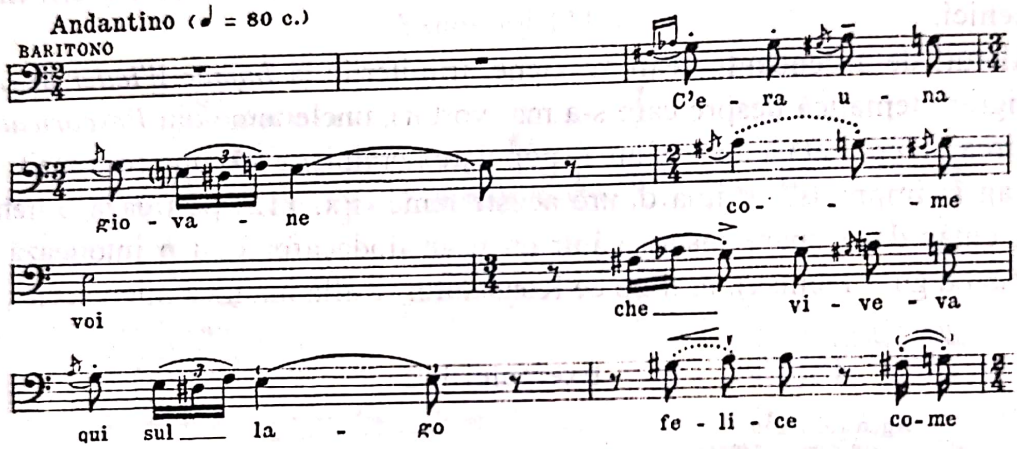
La apariția în scenă a Ninei, soprana cântă o variantă a cadenței din *Immer Wieder*. (Ex. 113).

Exemplul 113



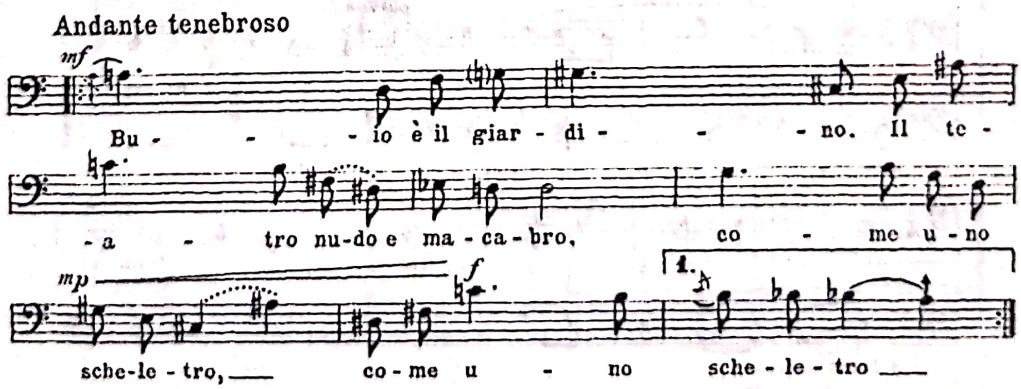

A doua temă de descendență ucraineană este cânțoneta *A fost o fată* (Ex. 114) pe care baritonul o interpretează la finele pasului de doi, între Nina și Trigorin, în actul al II-lea.

Exemplul 114




În sfârșit, a treia temă ucraineană (propusă sub forma unei variațiuni dodecafonice) se identifică în cântecul *Este întuneric în grădină* (Ex. 115) executat tot de bariton cu o referire la o acțiune a lui Medvedenko, la începutul actului al IV-lea.

Exemplul 115



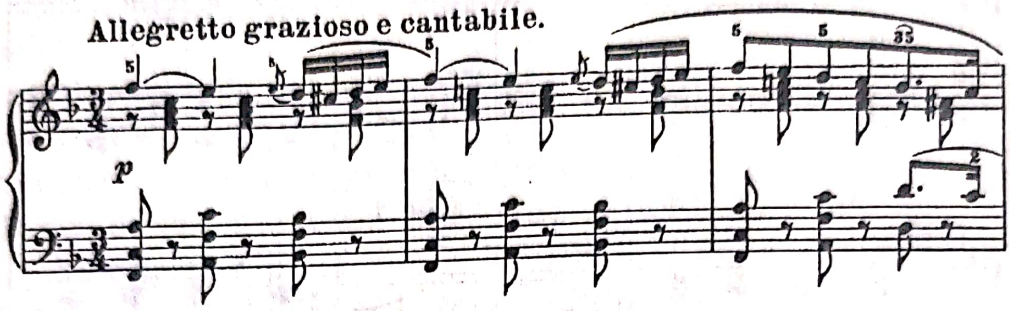

După cum se observă, baritonul, de altfel și soprana, oferă vocea lor nu numai unui singur personaj, ci unor diverse figuri, schimbând registrul și stilul vocal pentru a se potrivi diferitelor caractere (compozitorul precizează în partitură că partea feminină poate fi interpretată, dacă este cazul, de o soprană și de o contraltă).



Scanned with OKEN Scanner

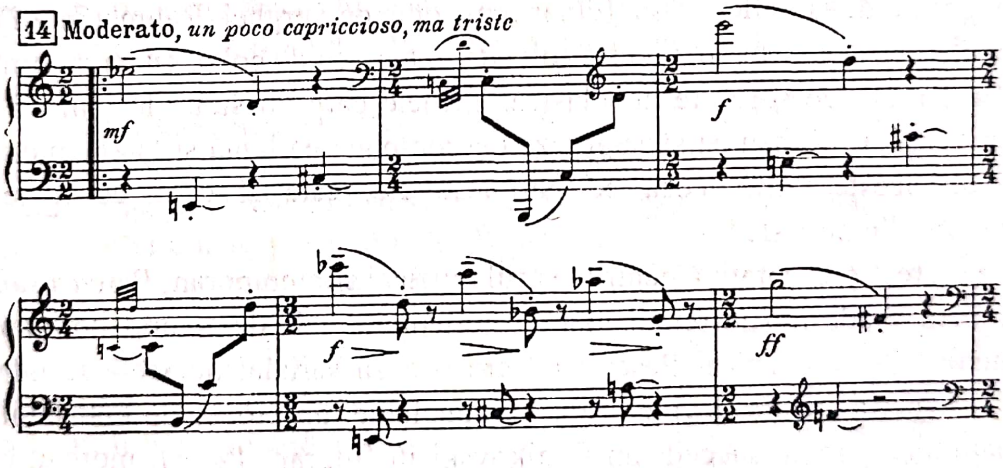
Alte teme ale lucrării, care se află într-un lanț de variațiuni dodecafonice, își trag motivele din piese pianistice de Ceaikovski: tema Polinei (Ex. 117) este raportată la *Cântec fără cuvinte* op. 2 nr. 3 (Ex. 116);

Exemplul 116

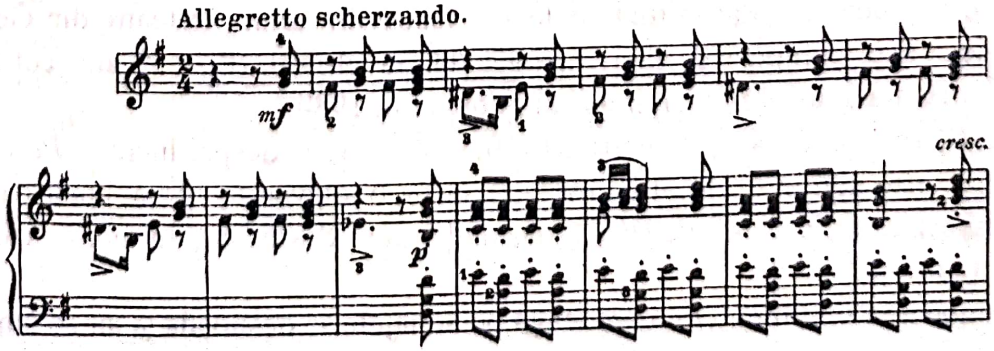



Tema Arkadinei este raportată la *Nocturna* op. 19 nr. 4, iar cea a lui Șamraev (Ex. 119) la *Humoresca* op. 10 nr. 2 (Ex.118)

Exemplul 117



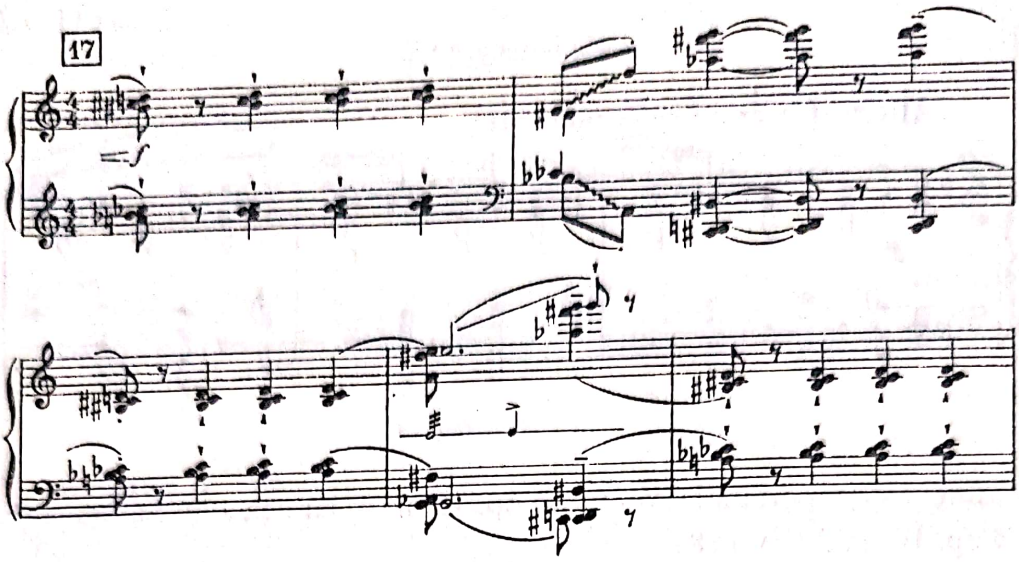

Exemplul 118






Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 119




Unii critici au ținut să observe ascendențe pucciniene; compozitorul arată însă că asemenea procese nu au fost intenționate. „Poate Puccini, la fel ca și mine – spune Roman Vlad -, a pornit de la o idee rusă (chiar o melodie de Serghei Rahmaninov?). Oricum ar fi, nici una din aceste teme nu este folosită în tehnica de colaj, citată deformat sau ca «muzică la pătrat» de sorginte neoclasică. Temele care nu sunt ale muzicii mele sunt folosite în *Pescărușul* meu ca să sugereze descompunerea lentă și fatală, moartea. Ce se întâmplă cu aceste teme, ceea ce pătimesc ele, este și ceea ce li se întâmplă protagoniștilor din poveste".

Lucrare reprezentativă pentru teatrul muzical contemporan, *Pescărușul* constituie pentru Roman Vlad, într-un fel, „suma" experiențelor sale de compozitor și o „sumă" a experiențelor sale lingvistice. Pescărușul are o bază serială; nucleele se întrerup, sunt fărâmițate, materia sonoră devine aridă. În concluzie, un proces de îmbătrânire a temei prin variațiunile care se succed; un Ceaikovski în filigran. *Valsul*, motivul care revine periodic, este deformat treptat, până devine mecanic, automat; intrării progresive în scenă a personajelor îi corespunde și o cotitură a limbajului tradițional spre cel de avangardă.

*Pescărușul* a avut un mare succes încă de la premieră. „Numai la *Scala* și la Florența nu s-a jucat, s-a dat la toate celelalte teatre din Italia, în teatre din Germania și din America. Este compoziția mea care a avut, în ultimii 10 – 15 ani, cel mai mare succes"[167], declara autorul într-un interviu publicat în 1984.

În *l'Unità* – Roma, la 21 martie 1970, se consemna despre lucrare: *Pescărușul* lui Roman Vlad este mai mult decât balet. Pare să fie o adevărată operă, chiar dacă soliștii stau în orchestră, iar balerinii pe scenă, dar unde nu se desfășoară în nici un caz un balet în sensul tradițional.

Înnodarea sentimentelor care leagă personajele se desnoadă și iar se înnoadă prin

[167] Viorel Munteanu, *Convorbiri cu Roman Vlad*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad, op. cit.*, p. 33.



Scanned with OKEN Scanner

componentele diferite ale piesei. Aceasta este articulată în patru scene, corespunzătoare celor patru acte ale lucrării cehoviene. Compoziția pare să fie printre cele mai bune ale lui Roman Vlad; ea se caracterizează prin proporții echilibrate, temperament muzical și uman. Unii din *Scena* l-au comparat pe Roman Vlad cu doctorul Barnard, afirmând că Vlad a reușit să facă muzical o operație: transplantarea unei inimi bătrâne, dar încă în funcțiune într-un mecanism bolnav, epitet ce se poate da teatrului muzical de astăzi. În compozițiile lui Vlad se poate percepe prezența lui Schönberg și Stravinski. Chinul celui dintâi și lipsa de prejudecăți a celuilalt se întâlnesc în această inimă bătrână, care încă mai este în stare să producă emoții. Se pare că Cehov l-a condus pe muzicianul Vlad într-o lume extraordinară de amintiri bogate. Sunetele unei muzici rafinate se amestecă cu teme populare în ritm de vals. [...] Aplauze vii pentru interpreți, autor și lucrare, care a și fost solicitată la alte teatre."

Roman Vlad a fost solicitat de mulți critici să explice poetica urmărită în această lucrare. „Nu cred că pot să definesc *Pescărușul* meu ca o muzică «dodecafonică» în sensul curent al cuvântului – scrie compozitorul în *Adnotări la «Pescărușul»*. Este vorba deci de o lucrare în care (ca de altfel în multe alte lucrări din anii '60) dodecafonia apare depășită, după ce a fost asimilată pe deplin, iar imaginile sonore sunt deschise, fie spre o muzică viitoare, care nu va mai fi bazată pe sistemul bine temperat (structurile vocale și instrumentale ale *Pescărușului* depășesc în mod constant spațiul celor douăsprezece sunete temperate prin folosirea sferturilor de tonuri și de aglomerări sonore în care se anulează aceleași concepte despre notă și interval). Deci muzică post-dodecafonică. Dar să fie clar, fără vreo veleitate programatică a «noului de dragul noului», așa cum afirmă Konstantin în prima sa scenă: «Trebuiesc forme noi...dacă aceasta nu e, atunci este mai bine să renunți». Muzica mea se încrede în speranța că va reuși să exprime tragedia protagonistului, anume falimentul artistic și uman, căci el se încheie în final cu un postulat contrar celui dintâi, postulat nou, pe care nu a reușit să-l traducă în viață: «Sunt tot mai convins că nu au importanță formele noi sau vechi, ci important este ca ceea ce scrie un om să curgă liber din sufletul său». Fraze care ar putea suna foarte banal în secolul care a început sub imperativul beethovenian: «Din inimă, ca să meargă spre inimi». Fraze care în zilele noastre, când comunicarea devine tot mai dificilă și problematică, încât lipsa de comunicare este la ordinea zilei, ar putea avea o actualitate arzătoare în perspectiva în care este în joc nu numai soarta avangardei prezente și viitoare, dar a muzicii însăși, a artei în general."[168]

O altă dovadă relevantă a viabilității creației lui Roman Vlad dedicate teatrului muzical o constituie, desigur, deosebitul succes de public de care s-a bucurat și se bucură și astăzi opera radiofonică (și varianta scenică) *Il dottore di vetro*, baletul *Masques Ostendais (Măști din Ostende)* și mai ales rondoul coregrafic *Il Ritorno (Die Wiederkehr)*, căruia publicul Operei din Köln i-a asigurat un succes imens (ianuarie 1962), subliniat de critică cu aprecieri care au găsit în partitura lui Vlad „un model exemplar de balet muzical modern" (K. Ganzer în *Angsburger Allgemeine*)[169], demn de a fi așezat – adaugă textual H. Lindlar în *Deutsche Zeitung* - „alături de tristul *Requiem* al lui Alban Berg pentru

---

[168] Roman Vlad, *Adnotări la «Pescărușul»*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad*, op. cit., pp. 159 – 160.

[169] Giorgio Graziosi, în *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, 1975, Vol IX, p. 1750.



Scanned with OKEN Scanner

Manon Gropius și de *Prigioniero* de L. Dallapiccola."[170] *Reîntoarcerea* confirmă scriitura de care Roman Vlad se servea de ani de zile, bazată pe „permutarea permanentă a celulelor seriale" (se citează întotdeauna acest lucru, după cum s-a văzut chiar și de însuși Vlad) și, mai ales, dispunând cele unsprezece părți care constituie baletul „aproape într-o simetrie în oglindă în jurul unei părți centrale, pentru a justifica forma interioară a lucrării ca aceea a unui *Rondo coregrafic*". În cele trei lucrări s-au împlinit acele eforturi umane și poetice (de la grotescul tragic al *Măștilor* la jovialitatea umoristică a operei bufe *Doctorul de sticlă*) și s-a cizelat acea funcționalitate structurală și a formelor componistice care se vădea în prima sa operă *Storia di una mamma*, plină de patetism și în cele două balete din tinerețe, *La Strada sul caffè* (1942 – 1943), viziune de angoasă a unui sfârșit de război, și *La Dama delle camelie,* (1945), omagiu pe linia lui Ravel a melosului și ritmului valsului.[171]

Să adăugăm la aprecierile de mai sus, primirea entuziastă a *Pescărușului* la Hamburg, în 1970, spectacol ce a fost răsplătit cu „15 minute de aplauze din partea publicului, timp în care compozitorul a fost chemat de 25 de ori la rampă"[172], iar, versiunea ieșeană, jucată împreună cu *Dama cu camelii* i-au adus regizorului și coregrafului Ion Tugearu premiul Revistei *Actualitatea muzicală* pe anul 1994.[173]

Revenind în continuare la muzica vocală de cameră a lui Roman Vlad, ne vom opri la *Tre Poesie di Montale*, compuse în decembrie 1976 și interpretate pentru prima dată în cadrul celei de a XXXV-a *Săptămâni muzicale sieneze* de baritonul Claudio Desderi; la pian – compozitorul. (Varianta pentru bariton sau mezzosoprană și orchestră datează din anul 1980.[174])

„Cele *Tre Poesie di Montale* pentru voce și pian [...] pot reprezenta poetica mea" – mărturisește Roman Vlad. „De la începutul activității mele de compozitor am observat necesitatea de a asimila dodecafonia, ca după aceea să o depășesc. În *Tre Poesie* această depășire radiază în două direcții: în afara celor douăsprezece semitonuri ale gamei noastre cromatice, apar folosite organic și cele douăsprezece sferturi de ton care înjumătățesc intervalele respective; în locul configurațiilor construite conform schemelor seriale obișnuite, figurile sonore se modelează în aderență la structurile fonetice ale versurilor cântate."[175]

*Poemele* au la bază o mică celulă (Ex. 120):

---

[170] *Ibidem.*

[171] *Ibidem.*

[172] *L'Unità*, Roma, 21.03.1970.

[173] Premiile *A. M., Actualitatea Muzicală*, București, Anul VI (1985) Nr. 119 (II Februarie).

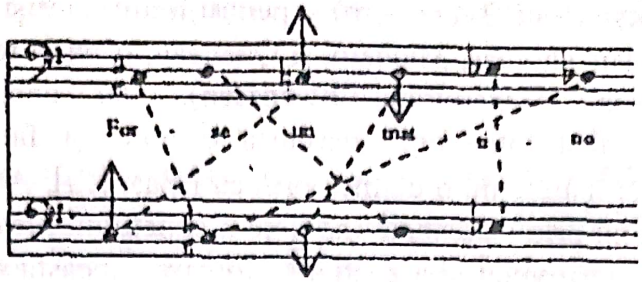
[174] În varianta pentru bariton și orchestră cele *Tre Poesie di Montale* au fost interpretate la București pe scena Festivalului Internațional *George Enescu*, în anul 1991, iar în mai 1994, cu prilejul decernării titlului de *Doctor Honoris Causa* al Academiei de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj și al Universității de Arte *George Enescu* din Iași, s-au cântat poemele în varianta canto – pian.

[175] Roman Vlad, *Tre Poesie di Montale*, în volumul îngrijit de Renzo Cristi, *Autoanalisi dei compositori italiani contemporanei*, *op. cit.*, p. 44.



Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 120




Pe cele cinci note diferite ale desenului cad cinci vocale: cele mai închise pe notele mai joase, cele mai deschise pe cele mai acute. Pornind de la această celulă, care cuprinde trei sunete temperate și două netemperate din ordinea sferturilor de ton, se dezvoltă lectura muzicală a întregii poezii. Intervalelor efective de sferturi de ton le corespund în partea pianului, clustere de sunete, amalgamate în așa fel ca să creeze impresia de entități sonore care, virtual, depășesc și ele sfera celor douăsprezece semitonuri cromatice. În adaptarea muzicii la fonemele textului, pe planul mișcării și scandării metro – ritmice corespund relații divers articulate.

Adaptarea sunetelor la fonemele textului este o preocupare mai veche a compozitorului. Am remarcat-o, la timpul potrivit, în *Le ciel est vide* (1952 – 1953), ca o introducere în contextul serialismului a relativizării înălțimii sunetului; am întâlnit-o în *Lettura di Michelangelo* (1964) pentru cor mixt, apoi în *Cadenze michelangiolesche* (1966), stabilindu-se corespondențe între sunete, vocale și consoane; în *Immer Wieder* (1965), cuvintele și în special consoanele își căutau culorile în concordanță cu sferturile de ton; în sfârșit, în *Il Gabbiano* această adaptare apărea ca o reflexie a citatului din *Immer Wieder*, dar și ca o întrepătrundere a declamației muzicale cu graiul vorbit. În ceea ce privește textele cântate și vorbite din *Il Gabbiano*, compozitorul menționa că le-a compus în versiunea rusă cehoviană (cu unele interpolări ucrainiene în prima arie a baritonului), realizând și o transcriere în alfabet fonetic a textului.

În toate aceste căutări și modalități de tratare a cuvântului și a vocii umane se constată o interpătrundere a poeticului cu muzica, așa cum se întâlnea (în anii '50 – '60) în *Sprachkomposition*.

„ *Sprachkomposition* – scrie Ulrich Dibelius în *Moderne Musik 1945 – 1965* – este o noțiune ce provine din două felurite domenii de competență, aceea a compozitorului, care include fenomenele limbii în structura muzicală și aceea a scriitorului, care implică legarea constelațiilor cuvântului de fenomenul muzical. În prima ipostază ia naștere o nouă formă de compoziție vocală în care textele sunt nu numai cântate, ci – pornind de la vechea melodramă - și vorbite, șoptite, strigate, murmurate sau, apropiindu-ne de înălțimea sunetului muzical ca în *Sprechgesang*, recitate.

Exemple în muzica modernă care, genealogic, provin în special din *Pierrot lunaire* al lui Schönberg, există la Berio, Bussoti, Cage, Haubenstock – Ranati, Kagel, Ligeti, Schnebel, Stockhausen ș. a.

Cu adevărat mai interesantă este cea de-a doua ipostază, formă ce-și are punctul



Scanned with OKEN Scanner

de plecare în sfera literaturii. Nu că ar duce lipsă de mai vechi modele sau de o serie de posibile abateri de la acestea – ea este suficientă pentru Mallarmé și Joyce până la Schwiters, pentru dadaiști (Ball, Tzara, Arp) și pentru futuriștii ruși (Chlebnikov), pentru Pound, Cummings, Dylan Thomas, Michaux și Queneau, până la teatrul absurdului și la letrismul francez (Ison, Alexandrian, Swenssen). Dar unei asemenea literare *Sprachkomposition* i-a fost între timp deschisă o nouă și fără îndoială muzicală dimensiune, pe care mai înainte nu o deținea prin ea însăși [...]. Acum se notează totuși unele texte, chiar dacă nu printr-o exactă înălțime a sunetului, prin stabilirea registrului vocal, a tempoului, a culorii vocii și a gestului expresiv. Această metodă se deosebește categoric de cea deja uneori utilizată și anume prin secționarea spațială a imaginii grafiei sau prin utilizarea unor diferite nivele de scriere și introducere a unor semne de frazare, stimulând astfel modificări ale citirii sau chiar ale execuției. Ea intervine mai curând, și cu hotărâre, în domeniul până acum facultativ a oricărei reprezentări lingvistic-acustice. Și ea servește prin aceasta în mod exclusiv mijloacelor muzicale, încât semantica devine, prin procedee combinatorii sau letriste, nu numai plurală, echivocă, un obiect al asociațiilor fonetice, ci se confundă, din când în când, prin stratificarea polifonică a mai multor voci, chiar într-un terci, de domeniul zgomotului, al vorbirii. Acesta constituie apoi un fenomen pur acustic, adică unul pur muzical."[176]

În poezia lui Eugen Montale, ca și în volumul *Satura* (1970) din care s-a inspirat Roman Vlad, versurile sunt pătrunse de muzică. În *Suoni* – al treilea poem de Montale transpus în muzică de R. Vlad – există o invitație explicită făcută muzicii, nu numai în titlu, ci și în versul „*Tutta la vita è una musica/ di sincopi*". Roman Vlad l-a cunoscut pe poetul Eugen Montale în timpul verii din 1942, petrecute pe lângă *Accademia Musicale Chigiana* din Siena. „În acea perioadă - își amintește Roman Vlad – am avut norocul să fac muzică alături de poetul Montale și Cesare Brandi, în vechiul turn roman din piața *S. Francesco di Paola.* Lectura volumului *Ossi di seppia* și apoi *Le occassioni* reprezintă pentru mine o experiență profundă. În memoria mea vor rămâne ca o amintire de nesters mai ales cele două strofe de patru versuri din *Forse un mattino andando*"[177] (primul poem al tripticului montalian): *«Forse un mattino andando in un'aria di vetro,/ arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo: / il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me, con un terrore di ubriaco.*

*Poi come s'una schermo, s'accamperanno di gitto / alberi case colli per l'inganno consueto. / Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto / tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto».*[178]

---

[176] Ulrich Dibelius, *Moderne Musik 1945 – 1965*, Munchen, 1966, p. 346, citat de Gheorghe Firca în studiul *Tristan Tzara: Hic et nunc*, volumul *La clé de l'horizon, musique pour Tristan Tzara*, L'Association Culturelle et Litteraire *Tristan Tzara*, Moinești, decembrie 1998, pp. 10 – 11.

[177] Roman Vlad, *Tre poesie di Montale*, în *Autoanalisi dei compositori italiani contemporanei, op. cit.*, p. 44-45.

[178] „Poate într-o dimineață mergând într-un aer de sticlă, / arid, întorcându-mă, văzui miracolul; / nimic în spatele meu, golul în urma mea, / eu cu spaima omului beat.

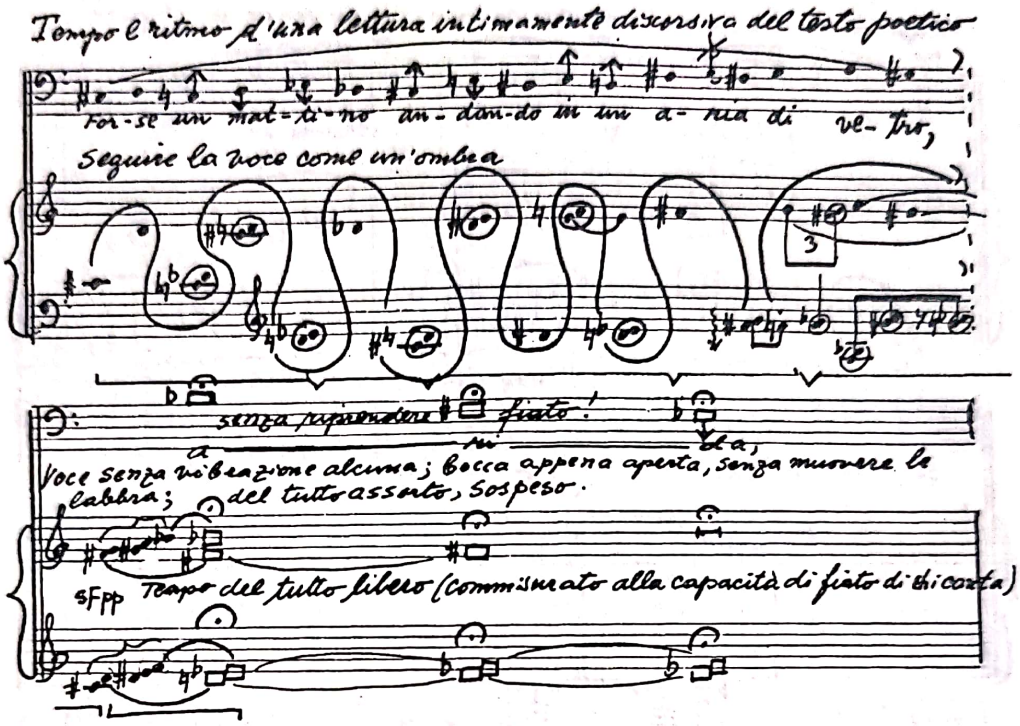
Apoi ca pe un ecran, s-au așternut / copaci, case, ogoare, iluzia obișnuită. / Dar prea târziu; și am mers tăcut mai departe cu secretul meu, printre oamenii care nu se întorceau."



Scanned with OKEN Scanner

În *Tre Poesie di Montale* emisia vocală și scandarea metro-ritmică sunt în corespondență directă cu sferturile de ton și cu amalgamarea scriiturii pianistice prin clustere de sunete care, virtual, depășesc sfera semitonurilor cromatice. Să urmărim în continuare partitura (Ex. 121)

Exemplul 121




La început tempoul și ritmul corespund „unei lecturi intime a textului poetic". Pianul trebuie „să urmărească vocea ca o umbră". Odată cu cuvântul *arida*, tempoul devine „cu totul liber". Scandarea se lărgește până la limita determinată de „capacitatea fiziologică a cântărețului".

Emisia vocală va fi „fără nici o vibrație: cu gura abia deschisă; fără mișcarea buzelor", într-un mod cu totul absorbit, suspendat". Prin cuvântul *rivolgendomi* se declanșează un neașteptat *presto vertiginoso* în măsura de 2/8. Liber, ca înainte...și mereu în *pianissimo*, cu un fir de voce se vor pronunța cuvintele „am văzut miracolul". După o intervenție bruscă a pianului, vocea abia auzită exprimă în tempo-ul întâi, *măsurat* apoi *liber*, teroarea omului descumpănit în fața „nimicului și a golului".

A doua strofă, care începe la fel ca prima în *Tempo liber de lectură*, prezintă o mică creștere înainte de lărgirea *cu totul liberă* în corespondență cu cel de-al doilea vers și se termină în *Tempo aproape măsurat*, aproape uniform, fără nici o tresărire, care conduce în final la încetarea totală.

Al doilea și al treilea poem (terminate în 1976) sunt scrise pe versuri extrase din al patrulea volum de poezii de Montale, *Satura*. Al doilea, *Strana pietà*, transpune în muzică al șaptelea din cele douăzeci și opt de *Xenii*, care constituie prima parte a volumului, datat 1965: «*Pietà di sé, infinita pena e angoscia / di chi adora il* quaggiù *e spera e dispera / di un'altro...(Chi osa dire un altro mondo?). / 'Strana pietà...'*

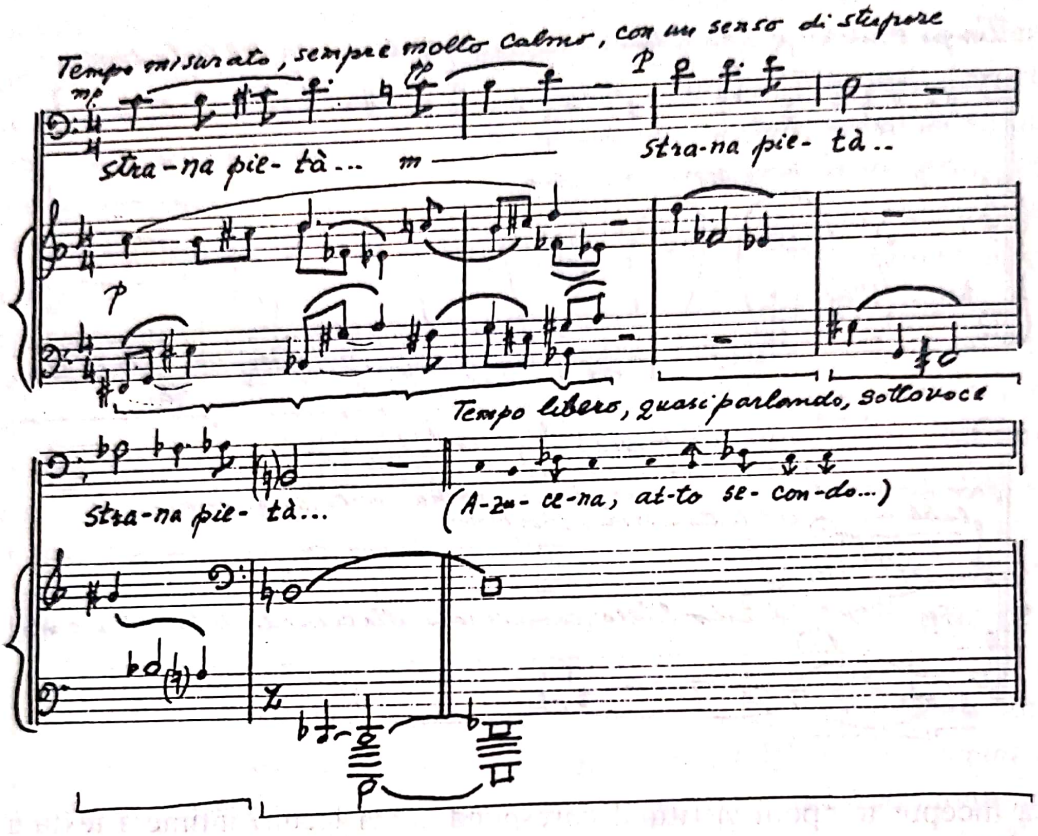


Scanned with OKEN Scanner

*(Azucena, atto secondo)».*[179]

Poezia citează două cuvinte pe care Azucena le repetă de trei ori în scena și în duetul cu Manrico, la mijlocul actului al doilea din *Trubadurul*. Muzica reflectă sugestia textului (Ex.122)

Exemplul 122




reluând liber figurile melodice imaginate de Verdi pentru cuvintele *Strana pieta*...și le integrează organic în contextul piesei compusă din celule asemănătoare cu cele care dăduse viață primului poem și din care se va naște, de asemenea, cel de-al treilea, astfel micul triptic montalian prezintă în întregime o unitate structurală de bază. Mișcarea din al doilea poem este *Moderato*. Expresia trebuie să fie intensă, dar reținută. Tempoul „măsurat este mereu foarte calm, cu un sens de amorțeală". Numai cuvintele puse de poet în paranteze se cântă în „tempo liber, aproape vorbind, cu glas scăzut".

Iată și a treia poezie *Suoni* (ultima parte din *Satura*, 1970): «*Tutta la vita è una musica / di sincopi. / Non più il filo che tiene, / non l'uggia / del capo e della coda, ma la raspa / e la grattugia. / Così da sempre; ma dapprima fu / raro chi se n'avvide. Solo ora l'ecumene lama ciò che lo uccide*».[180]

Muzica se desfășoară într-un *Tempo libero*, aproape vorbit, discursiv. Scurta introducere și postludiul pianistic oferă posibilitatea de a improviza la pian, cu elemente

---

[179] „Milă de sine, suferință și angoasă / a·celui care adoră lumea de aici și speră și disperă / alta...(Cine îndrăznește să spună o altă lume?) / «Stranie milă...» (*Azucena*, actul II)".

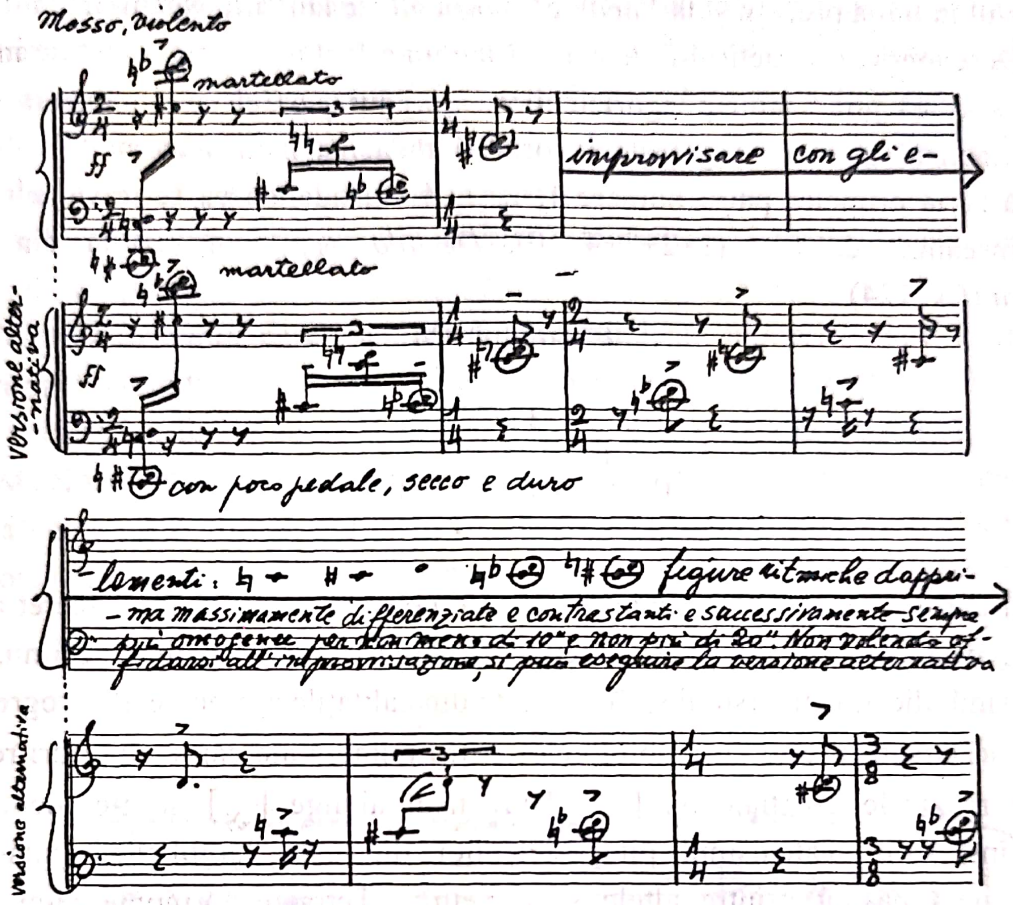
[180] „Toată viața e o muzică / sincopată. / Nu firul care ține / nu umbra / de la început și de la sfârșit, ci raspelul / și răzătoarea. / Așa a fost dintotdeauna; dar la început / puțini au înțeles. Numai acum ecumenul iubește ceea ce îl ucide".



Scanned with OKEN Scanner

melodico-armonice și metrice prestabilite, *figure diverse...furiosamente frenetiche.* Pentru interpreții care nu doresc să improvizeze este dată o versiune alternativă (Ex. 123).

Exemplul 123




„Interpretarea sieneză, înregistrată pe disc (mai scrie Roman Vlad în *Autoanalisi dei compositori italiani contemporanei,* p. 46), este precedată în chip de *Preludiu* de o foarte scurtă compoziție care are la bază următoarele cuvinte: «*La vita di morte muore / senza...*» [*Viața moare de moarte / fără...*].

În timp ce compuneam cele *Trei poeme de Montale* mi-a apărut în vis George Bernad Shaw care mi-a adresat, într-o curioasă italiană, cuvintele citate mai sus. În ziua următoare am visat că am pus aceste cuvinte pe muzică, folosind același procedeu muzical care dăduse viață poemelor lui Montale. După aceea l-am utilizat pentru alte *Preludii* care pot fi interpretate facultativ, înaintea altor creații vocale".

După cum s-a putut constata, tehnica de compoziție adoptată de Roman Vlad este deschisă tuturor cuceririlor din domeniul limbajului muzical, dar fără ca aceasta să devină *scop în sine.* Orientările, întoarcerile sau descoperirile sale vizează întotdeauna substanțialitatea comunicării. Astfel opera sa nu este un „obiect" cu rezonanțe pur estetice, ci artistice. Chiar în acest capitol parcurgem un drum interesant prin lucrările sale, de la reasimilarea și contemporaneizarea tradiției la integrarea organică în sfera limbajului a sferturilor de ton, de la organizarea discursului pe principii matematice la deschiderea spre culturi muzicale extraeuropene.

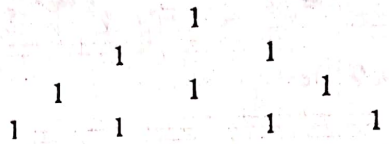


Scanned with OKEN Scanner

Quartetul de coarde *Tetraktys* (început în 1955) a fost încheiat în 1984, după recitirea scrierilor lui Matila C. Ghyka, așa cum menționa compozitorul în cadrul *Conferințelor* de la Piatra-Neamț, în 1986. (Lucrarea a fost interpretată pentru prima dată la Todi, de Quartetul *Bardeli*, pe 26 iunie 1984; și Quartetul *Voces* din Iași a interpretat *Tetraktys*-ul în Italia precum și la *Vacanțele muzicale* de la Piatra Neamț în anul 1986).

Descoperirea tetractisului de către Pitagora a fost considerată atât de importantă pe cât o socotea jurământul pitagoricienilor: „[...] jur pe Cel ce a transmis sufletului nostru tetractisul în care se găsește izvorul și rădăcina naturii eterne!“[181] *Tetractisul* reprezintă seria primelor patru numere 1, 2, 3, 4 considerată ca serie și ca ansamblu; aceasta înseamnă de fapt (1+2+3+4=10), *Decada*, așa cum rezultă din formația *cvaternară* (Ex. 124)

Exemplul 124




ca fiind al patrulea număr „triunghiular“. 4 este considerat ca numărul secret al lui 10. Tetractisul avea astfel și calitățile transcendente ale *Decadei* – arhetipul zecimii, care era „numărul simbolic al Universului și făcea parte din calitățile armonice ale progresiei 1, 2, 3, 4. [...] «Tetractisul este ansamblul celor patru numere ale căror raporturi reprezintă acordurile muzicale esențiale...». [...] Tetractisul ajunge [...] să fie identificat cu *Armonia* însăși în «catehismul pitagoricienilor din care Jamblichos (citându-l pe Aristotel), ne-a păstrat printre altele și versetul: «Tetractis, armonie pură, aceea a Sirenelor». [...] Philolaos [...] a spus: Armonia reprezintă unificarea discursului și punerea în concordanță a discordantului.“[182] În *Timeus* Platon amintește rolul regulator și purificator al muzicii: „Căci armonia, ale cărei mișcări sunt de aceeași specie ca și revoluțiile regulate ale sufletului nostru, omului care are legături inteligente cu Muzele nu-i pare nicidecum bună doar să-i procure o satisfacție nerațională, așa cum pare astăzi. Din contra, Muzele ne-au dat-o ca pe un aliat al sufletului nostru atunci când încearcă să aducă la ordine și la unison mișcările lui periodice care s-au dereglat în noi. În același fel, ritmul, care corectează în noi tendința către vreo deficiență de măsură și de grație, vizibilă la majoritatea oamenilor, ne-a fost dat de către aceleași muze și în vederea aceluiași scop.“[183]

---

[181] Distih citat de Jamblichos, dar datând sub această formă doriană din secolul V sau IV î. Cr. Este vorba de jurământul de a nu divulga secretele confreriei (vezi Matila C. Ghyka, *Estetică și teoria artei*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1981, nota 23, p. 48).

[182] Matila C. Ghyka, *Estetică și teoria artei, op. cit.*, pp. 36 – 37.

[183] Platon, în *Timeus*, citat de Matila C. Ghyka în *Estetică și teoria artei, op. cit.*, pp. 38 – 39.

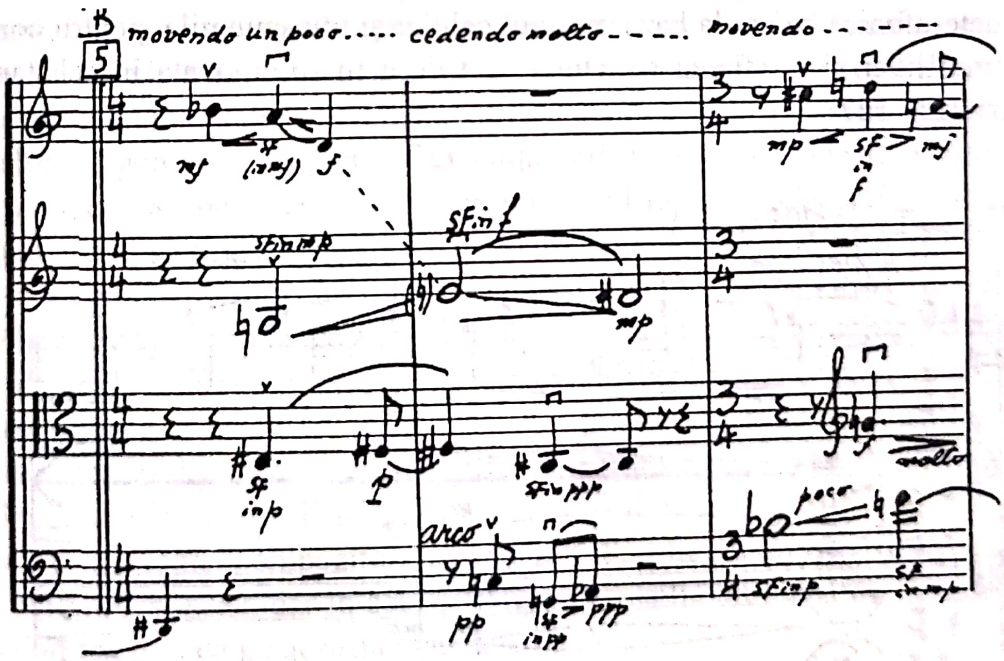


Scanned with OKEN Scanner

Pentru creatorul contemporan, numărul este un spațiu vid prin care suflă vântul imaginației. Și epocile trecute umpleau spațiul vid al numerelor cu *pneuma*, cu suflul contemplației spirituale a lumii. Amintirea a ceea ce a fost odată provoacă dorința de a restabili limpezimea, fără ca prin aceasta să se piardă claritatea adusă de conștiința contemporană. Nu credem că Roman Vlad și-a propus să compună cu legile lui Pitagora și nici ca muzica sa să reprezinte armonia cosmosului, dar abordarea temei înseamnă, cu siguranță, aspirația spre universalitate. „Există unele relații simbolice care se stabilesc între muzică și tetractis", releva compozitorul, prezentându-și *Quartetul* la *Vacanțele muzicale* de la Piatra Neamț. „Numai 4 corespunde fenomenelor reale, restul 6 este ascuns, este o sumă. Patru este concret iar șase este abstract, este exact relația care există în tetractisul lui Pitagora."[184]

Seria *Quartetului* care prezintă o corespondență numerică între intervalică și valorile ritmice (semiton, terță mare și cvartă perfectă în melodie și 1+4+5 optimi=10 optimi în metrică) a fost elaborată în anul 1955 și este redată în exemplul 85. Această serie a fost folosită în *Meloritmi,* lucrare analizată în capitolul *Serialismul integral*. După expunerea celor patru forme ale motivului celular (*Urmotiv*) prin care se structurează totalul cromatic (analiza în Ex. 86) începe și proiecția pe verticală a seriei orizontale (Ex. 125).

Exemplul 125




Lucrarea urmărește momentele principale din *Meloritmi* cu scriitura adaptată formației de quartet. La litera *C* în ambele partituri este elaborată o structură heterofonică

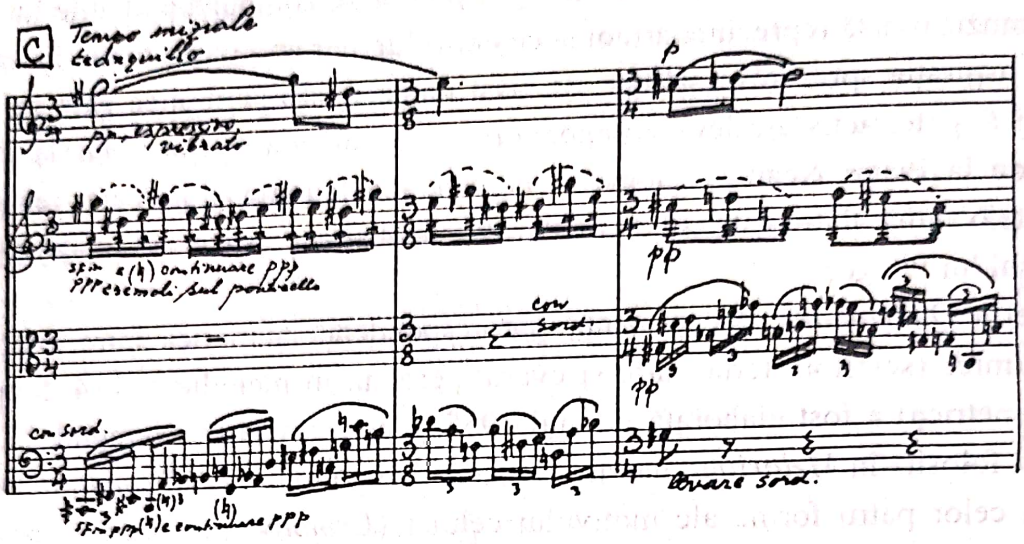
[184] Roman Vlad, *Conferințele* din cadrul *Vacanțelor muzicale de la Piatra Neamț*, citate la nota 15.



Scanned with OKEN Scanner

între violini (având la bază cele trei sunete din *Urmotiv*) și o complementare cu nouă sunete rămase din totalul cromatic, în dialog la violă și violoncel (Ex. 126 din *Quartet*).

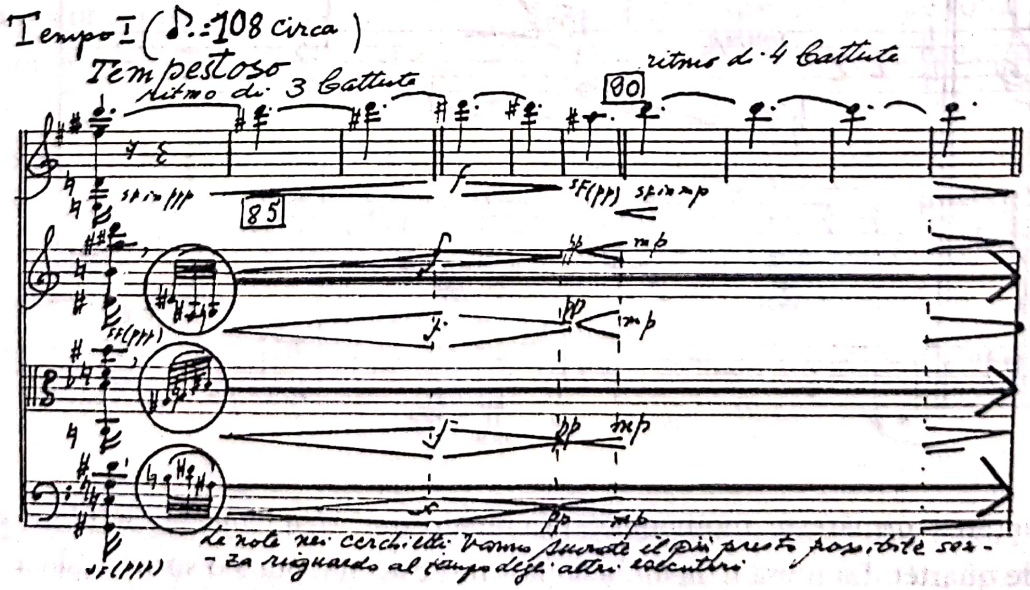
Exemplul 126




În partea a II-a sunt aceleași *Canoane*. Pentru rarefierea structurii, motivul celular și transpozițiile sale își păstrează duratele numai la un instrument, la celelalte intonându-se doar câte o pătrime, iar restul valorii până la 4 și 5 pătrimi primind pauze.

O interesantă adaptare la scriitura de quartet față de *Meloritmi* (unde apărea un canon la 12 voci) este percepută la Tempo I (*Tempestoso*). Aici canonul este înlocuit cu o structură heterofonică ce are la bază motivul celular și transpunerile, pentru completarea seriei. Ritmul liber și rarefierea structurii sunt de o mare eficiență în substanțialitatea comunicării (Ex. 127).

Exemplul 127




Compoziția este divizată în patru părți cu durate de 3-4-1-2 minute (se observă și aici o

simetrie, în centru fiind cifra 4, adică partea a II-a) care împreună reprezintă tetractisul lui Pitagora.

Prezentându-și *Quartetul* în cadrul *Conferințelor de la Piatra Neamț*, în anul 1986, Roman Vlad cita din memorie reflecțiile unui matematician și fizician american: „Universul este un imens instrument muzical, o harfă nețărmurită făcută din nenumărate coarde care vibrează și răsună în sunete armonice diferite, în funcție de tensiunea mai mare sau mai mică a fiecăreia dintre ele. O muzică infinită pe care o percepem ca particole, ca materie, ca forță. Coardele ce o produc se întind, se împletesc, se rup, se lipesc vibrând în octave coborâtoare și într-o mișcare care nu încetează niciodată dar pe care nu o putem sesiza; fiindcă aceste coarde se întind și se prelungesc într-un spațiu invizibil de zece dimensiuni, în timp ce noi navigăm pe suprafața acestui ocean în vijelie în modestele patru dimensiuni ale spațiului și ale timpului pe care ni-l oferă simțurile noastre."[185]

Era de așteptat ca o personalitate de o așa vastă complexitate ca aceea a lui Roman Vlad să nu rămână astăzi, în epoca multiculturalismului și a globalizării, indiferentă la sugestiile muzicale venite din îndepărtatul Orient (deși acestea se mai regăsesc, așa cum vom observa, în muzica de scenă și muzica de film). Și dacă debutul în apropierea muzicii japoneze de cultura muzicală europeană îi aparține, în Italia, poate, lui Giacomo Puccini, prin celebra operă *Madame Butterfly*, deci printr-un gen artistic sincretic precum și *Gagaku* sau *Nô* (ultimul dintre ele reprezentând o culme a sintezei teatrului, literaturii, muzicii și dansului în secolul al XVI-lea), lui Roman Vlad îi revine meritul de a integra în spiritualitatea europeană genul *Haiku;* japonezii vor interpreta la fel de bine această afirmație în sens opus. Context în care, dincolo de diferențele specifice între culturile cu sens universal, cum sunt cea europeană și cea asiatică, se impune să reamintim ideea existenței unui *gen proxim*, a unei esențe comune, în ordinea spiritului uman: atât la nivelul modalităților și structurilor creației, în cazul nostru al muzicii, cât și al matricelor de geneză, de apartenență și de finalitate – ca „săgeată a timpului" sub aspect axiologic – a operei creatorului; la universul de idei al operei lui Roman Vlad asociem aici reflecțiile compozitorului japonez Joji Yuasa: „Muzica reflectă propria cosmologie a compozitorului, formată atât din elemente *a priori*, cât și din elemente *a posteriori* din circumstanțele geografice unde s-a născut, din tradițiile sale istorice și culturale, din cunoașterea profundă a fenomenului componistic actual, din totalitatea influențelor suferite și asimilate de muzica sa, din simbioza dintre filosofia și cultura tradițională specifice locului de origine, precum și filosofiile, artele, culturile universale la care aderă conform sensibilității (și curiozității sale). Consider muzica o metaforă, o metonimie a cosmologiei compozitorului. În acest sens, îmi definesc propria personalitate bazată pe cultura japoneză, dar în același timp îmi mențin un punct de vedere global, ca orice ființă omenească de pe această planetă."[186]

---

[185] Roman Vlad, *Conferințele din cadrul Vacanțelor muzicale de la Piatra Neamț*, menționate la nota 15.

[186] Joji Yuasa, citat de Doina Rotaru în studiul *Tradiții și contemporaneitate în muzica japoneză: Joji Yuasa*, Revista *Muzica*, Serie nouă - Anul X, Nr. 1 (137), ianuarie-martie, București, 1999, p. 31.



Scanned with OKEN Scanner

În anul 1993, Roman Vlad scrie *Le staagioni giapponesi*, muzici pe poeme foarte scurte, de 17 silabe, *Haiku*-ul fiind o manifestare a spontaneității regăsite prin intermediul concentrației, gen practicat de poeții secolelor XVII – XIX, cel mai de seamă dintre aceștia fiind Matsuo Bashô (1644 – 1694). Era de asemenea foarte firesc ca Roman Vlad să fi abordat acest gen la vârsta senectuții, având în vedere faptul că experiența *haiku*-ului este considerată o experiență integrală de viață, presupunând mai ales o trăire ontologică ce implică o anume asceză, tinzând spre iluminare și adâncirea clipei adevărului; *Sabi*, o categorie esențială în estetica *haiku*-ului, modelată sub influența filosofiei *zen* (sectă a budismului japonez), înseamnă însingurare, solitudine și reducerea la esențial, la austeritatea sublim – armonioasă, așa cum poate fi constatată din traducerile în limba italiană a poemelor pe care compozitorul le alătură textelor originare, japoneze, pentru a facilita apropierea interpretului de acest gen atât de puțin cunoscut nouă, europenilor. Traducerea – ce aparține compozitorului – era necesară atât pentru a transmite imaginile și ideile versului japonez, dar mai ales de a le oferi pe acestea într-o structură de silabe ce constituie esența genului *Haiku*, și anume 5+7+5, deci 17 silabe. Compozitorul consideră necesar să noteze, după teoria tradițională japoneză, și *Modul* (scara muzicală) în care este scrisă muzica; mai ales pentru a evidenția corelația dintre text și muzică, fiecărui sunet al modului corespunzându-i una dintre cele șase vocale *u, o, a, e, y, i* conținute în silabele textului, vocale ce vor fi deci atribuite unor sunete diferite în cadrul întregului ciclu, atunci când se modifică modul sau se transpune pe un alt sunet.

Apropierea lui Roman Vlad de poetica *haiku*-ului este deci străină vreunui exotism desuet, ci își are originea într-o adâncită cunoaștere a problematicii muzicii europene ce include și forme de muzică de maximă concentrare, ca cele ale lui Webern sau ale altor compozitori (interpretate și comentate de renumitul muzician de-a lungul vieții) și în regăsirea acestei universale, se poate spune, năzuințe artistice în înfloritorul *haiku* al artei japoneze.

În viziunea budismului *Mahayanic*, „*golul* este forma și nimic altceva decât gol. Forma este integrată într-un spațiu gol, după *măsura de aur*, permițându-i o liberă expansiune, o respirație reverberantă, prin care ea se împlinește, se desfășoară deplin, aidoma unor cercuri într-un helești liniștit, unde zvâcnește din adâncuri un pește. În raportul *vid – plin*, accentul cade pe vid, el fiind cel care imprimă plinului specificul «configurației» sale încărcate cu valențe simbolice și valoare gnoseologică.“[187]

Revenind la structura de *5+7+5* silabe vom descoperi cu ușurință forma de lied *A+B+A*, chiar dacă această structură se aplică unor „dimensiuni“ diferite. Considerăm însă mult mai important de relevat, în privința intenției compozitorului, descoperirea unor puncte de legătură între poetica europeană și cea japoneză a *haiku*-ului, faptul că suma 5+7 este egală cu 12, adică numărul de sunete în care europenii au „constrâns“ natura sonoră (citește au micșorat puțin cvintele) să se înscrie pe circumferința unui cerc, locul geometric al punctelor egal depărtate de un centru (chiar muzical, de ce nu) și unde raportul dintre rază și circumferință este constant 3,14.... Iar dacă cultura muzicală japoneză nu a traversat epopeea temperajului, ce a permis înflorirea dar și declinul unui

[187] Dan Constantinescu, *Haiku*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1981, p. 174.



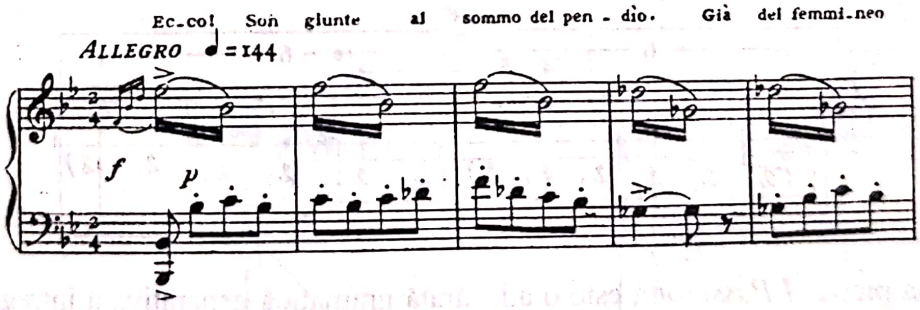
Scanned with OKEN Scanner

sistem tonal-funcțional bazat pe douăsprezece semitonuri egale (sau douăsprezece sunete egal depărtate în interiorul octavei) decât ca pe o formă de împrumut, iată, acum, după ce europenii obosiți de tirania absolutizării totalității („vidul") își redescoperă vechile moduri („plinul"), mai mult, constată că aceste structuri arhetipale sunt de fapt universale, depășind deci granițele statelor sau continentelor; iar în cazul culturii muzicale japoneze acestea au stat la baza unor creații muzicale de un deosebit rafinament, mai ales în genurile sincretice, poezie – muzică, unde îmbinarea celor două arte era deplină, transmițând un *ethos* cu totul inedit pentru europeanul obsedat de a descoperi mereu structuri și sisteme noi, chiar cu riscul de a ajunge la absurd printr-o maximă organizare.

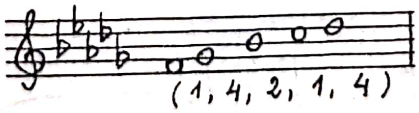
*Le stagioni giapponesi*[188] (seria I – 12 haiku, seria a II-a – 12 haiku, seria a III-a – 12 haiku, seria a IV-a – 21 haiku și seria a V-a – 21 haiku) *per Michiko Hirayama* de Roman Vlad sunt deci creația unui european ce a traversat aproape integral experiența creatoare a acestui secol și care descoperă *ethosul* pur al artei *haiku* și încearcă să o pună și mai mult în valoare susținând structurile arhetipale cu altele, complementare, deduse prin modelarea matematică a totalului cromatic considerat izomorf cu mulțimea numerelor întregi, în care fiecare element aparține unei clase de resturi, în cazul acesta fiind vorba de mulțimea claselor de resturi modulo 12.[189]

Înainte de a intra în analiza structurilor din lucrarea lui Roman Vlad, iată două fragmente din opera *Madame Butterfly* de G. Puccini (Ex. 128, 130) ce conțin două citate de muzică autentică japoneză (cu structurile modale în Ex. 129, 131) pe care compozitorul le tratează în spiritul armoniei tonal – funcționale, dând însă dovadă de o profundă înțelegere a particularităților acestor melodii ce necesită o tratare armonică la fel de particulară. Structurile lor modale vor constitui, cum se va vedea, piatra de temelie și a ciclului *Le stagioni giapponesi* de Roman Vlad.

Exemplul 128




Exemplul 129



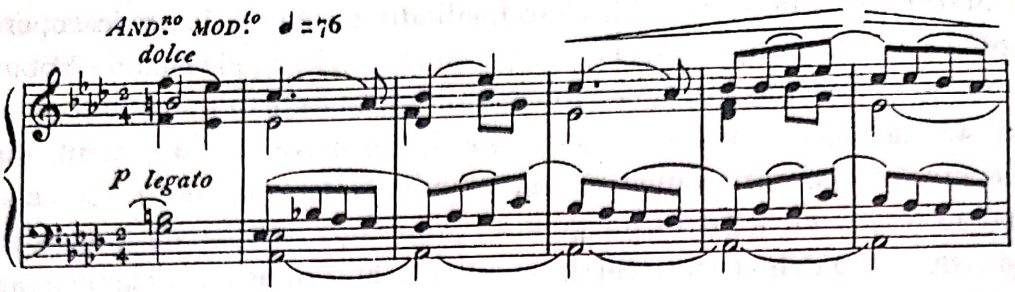

[188] Ciclul *Le stagioni giapponesi* (*La musica dei Haiku*) a fost interpretat în cadrul manifestărilor prilejuite de decernarea titlului de *Doctor Honoris Causa* al Universității de Arte *George Enescu* din Iași lui Roman Vlad, de soprana Ada Burlui și pianista Mihaela Constantin (19 mai 1994).

[189] În analiza ce urmează vom utiliza termenii și simbolurile propuse de Anatol Vieru în *Cartea modurilor, Editura Muzicală*, București, 1980.

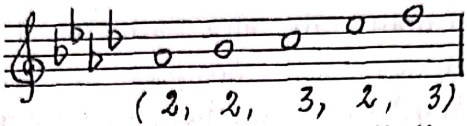


Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 130

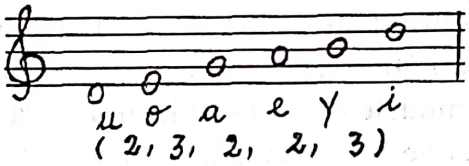



Exemplul 131

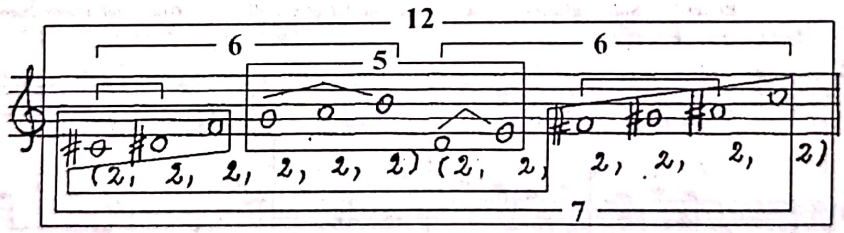



*Haru* (*Primavera*), prima piesă a primei serii din ciclul *Le stagioni giapponesi* relevă complementaritatea structurii modale de bază din 5 sunete (Ex. 132), față de celelalte 7 din modulo 12 și în același timp intersecția acestora cu cele două transpoziții ale structurii modale (2, 2, 2, 2, 2, 2) (Ex. 133), cunoscute ca *modul Debussy – Messiaen*: {1, 3, 5, 7, 9, 11} ∪ {2, 4, 6 , 8, 10, 0} = {2, 4, 7, 9, 11} ∪ {9,11, 1, 2, 4, 6, 7}

Exemplul 132

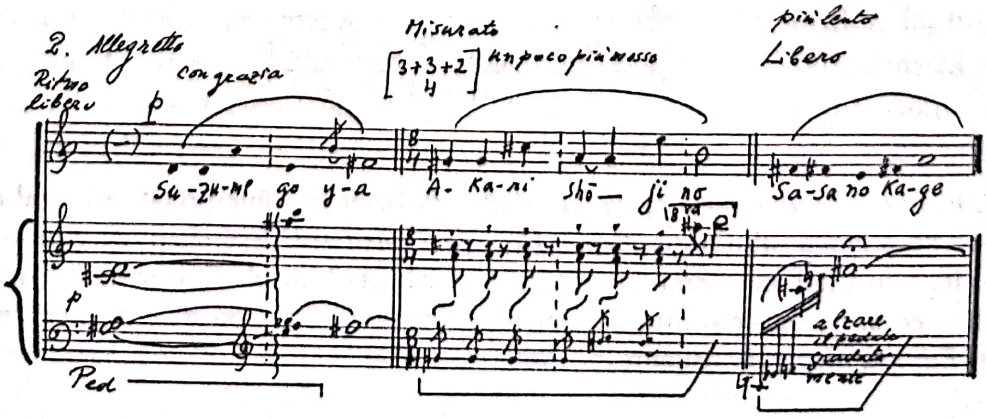



Exemplul 133




Cea de-a doua piesă, *I Passerotti*, este o adevărată gramatică generativă a întregii lucrări (Ex. 134).

Exemplul 134

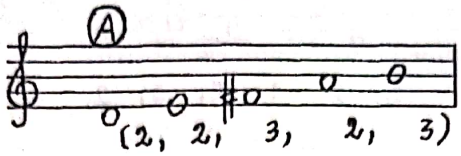





Scanned with OKEN Scanner

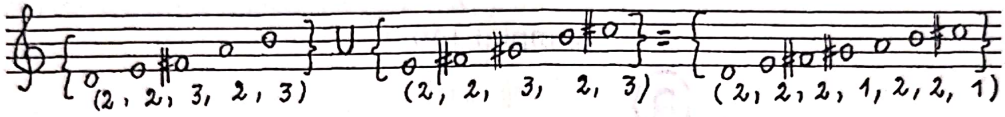
Melodia reprezintă o mișcare frântă pe sunetele modului *pentatonic anhemitonic* expus pe *re* (Ex. 135).

Exemplul 135



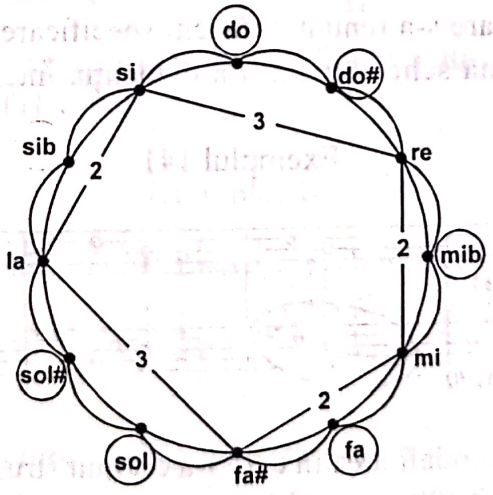

Această structură modală reunită cu transpunerea ei la secunda mare superioară va genera modul heptatonic diatonic (compus din 7 sunete, Ex. 136) .

Exemplul 136

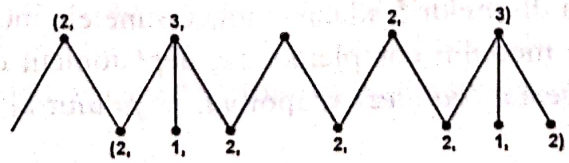



Secțiunea a doua, din 7 silabe, aduce cele două sunete noi: *sol diez* și *do diez*. Este foarte interesant faptul că această structură modală obținută prin reuniunea modului inițial cu transpunerea sa la secunda mare este identică cu complementul aceleiași structuri modale inițiale (Ex. 137). Corelația celor două structuri modale poate fi la fel de bine evidențiată și prin graful acestora (Ex. 138). Este același heptatonic diatonic (2, 2, 1, 2, 2, 2, 1), de această dată pe *la bemol*, la cvintă micșorată față de inițiala primului mod (*re*), (Ex. 139).

Exemplul 137



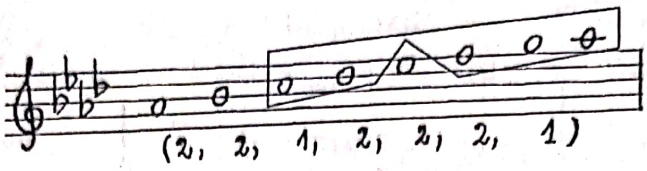

Exemplul 138






Scanned with OKEN Scanner

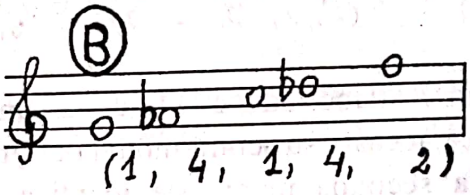
Exemplul 139




Dintre acestea Roman Vlad alege 5 sunete pentru a alcătui o structură contrastantă față de prima (anhemitonică), de fapt sunetele *re bemol, sol*, cu rezolvarea lor *semitonală* în *do* și *la bemol*, cel de al cincilea, *fa*, putând rămâne pe loc, într-o posibilă rezolvare.

Aceste 5 sunete vor genera cea de a doua structură modală fundamentală a lucrării (Ex.140).

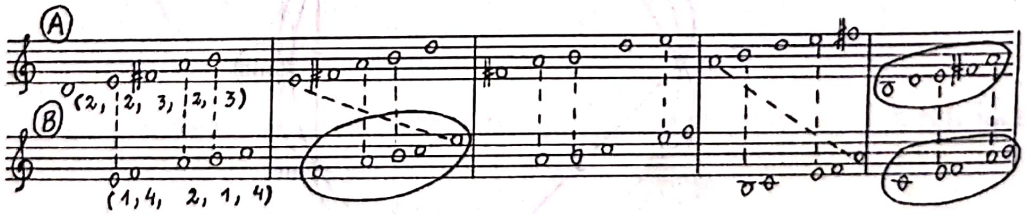
Exemplul 140




Adăugând celor două structuri modale fundamentale câte patru permutări circulare posibile, se obțin 10 fațete ale acestora. Dintre ele Roman Vlad folosește doar 7 în mod cert, pe motivul că sunt mai frecvente în muzica tradițională japoneză, atribuindu-le și denumirile tradiționale: 1. Yamatagoto; 2. Ryosen; 3. Hirazyoosi; 4. Ritsusen; 5. Kumoizyoosi; 6. I Nato; 7. Ainutonkori.

Scriem mai jos cele două structuri cu permutările circulare respective, însemnându-le pe cele la care s-a renunțat; facem specificarea că cea de a doua structură *B* apare transpusă în această schemă pentru a evidenția intervalele comune ale lor (Ex. 141).

Exemplul 141




După ce am arătat modalitatea în care s-a obținut structura modală *B* din structura modală complementară a lui *A*, revenind la piesa *I Passerotti* vom observa structura *B*, pe *do diez*, adică {do diez, re diez, mi, sol diez, la}, în cea de a treia permutare *Hirazyoosi*. Scările notate de compozitor sub fiecare piesă sunt pe sunetele naturale, după teoria tradițională, așa cum se notează melodiile populare, în folcloristică.

Secțiunea a III-a – a ultimelor 5 silabe – aduce sunetele modului *A* iar la pian se aud 4 din cele 7 sunete ale modului complementar, heptatonicul diatonic pe *la bemol*, adică: *do, mi bemol, fa, re bemol (do diez)* și apoi *mi, si, fa diez* ale modului inițial. Iată

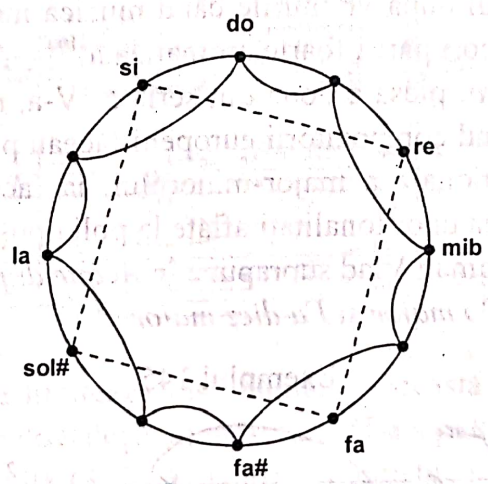


Scanned with OKEN Scanner

deci cum dintr-un mod pentatonic anhemitonic s-a construit o altă strutură hemitonică - contrastantă, iar sunetele rămase din totalul de 12 au fost aduse în final în calitate de sunete complementare, pentru a da un contur și mai pregnant modului și, respectiv, structurii modale anterioare. Un sunet însă nu a apărut niciodată din totalul celor 12. Fiind vorba de *sol*, ar fi fost firesc să apară în contextul heptatonicului pe *la bemol*, dar întrucât este sensibila modului compozitorul l-a evitat, deoarece încheierea trebuie făcută pe {*re, mi, fa diez, la, si*}.

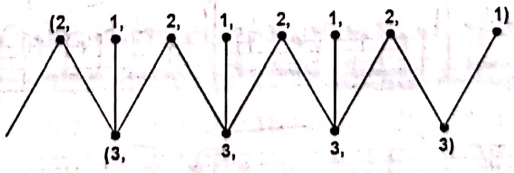
În ultimul *haiku* al primei serii, *Inverno,* este și mai evidentă complementaritatea a două structuri modale, altele decât cele pe care le-am expus anterior, cu toate că și acestea din urmă se intersectează cu ele. Este vorba de structura modală (2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1), frecvent întâlnită și în lucrările compozitorilor români (la Roman Vlad am discutat-o detaliat în *Divertimento per undici strumenti* – 1948), și structura modală complementară a acordului de septimă micșorată (Ex. 142):

Exemplul 142




Structura complementară ce apare foarte clar în figura alăturată se evidențiază, la fel de bine, și cu ajutorul unui graf (Ex. 143):

Exemplul 143



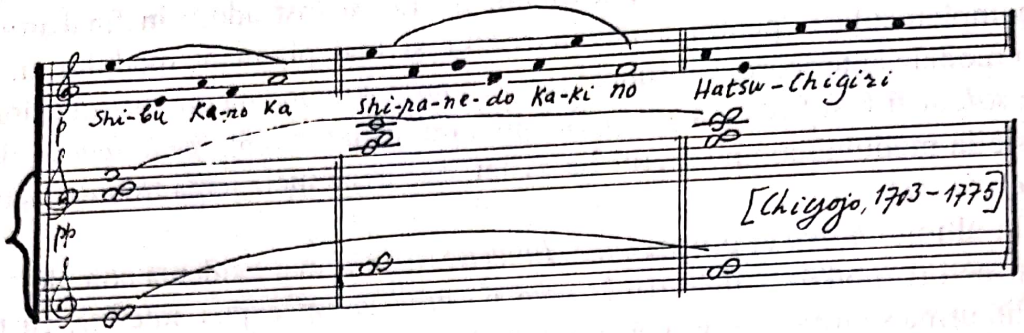

Să observăm totdată că structura modală de bază fiind o structură cu transpoziție limitată (având perioada 3, numărul transpozițiilor este de asemenea 3) și complementara ei posedă aceeași calitate. Prima însă fiind alcătuită din opt sunete (semiton – ton) va avea sunete comune prin intersectarea cu celelalte două transpoziții, pe când structura (3, 3, 3, 3) va conține de fiecare dată alte patru sunete.

În contrast cu piesa anterioară apare *haiku*-ul nr. 7, *Autunno* din seria a II-a (Ex. 144) unde acompaniamentul pianului nu face altceva decât să reproducă în acorduri placate intonațiile melodiei, care de altfel reprezintă modul într-o mișcare frântă.



Scanned with OKEN Scanner

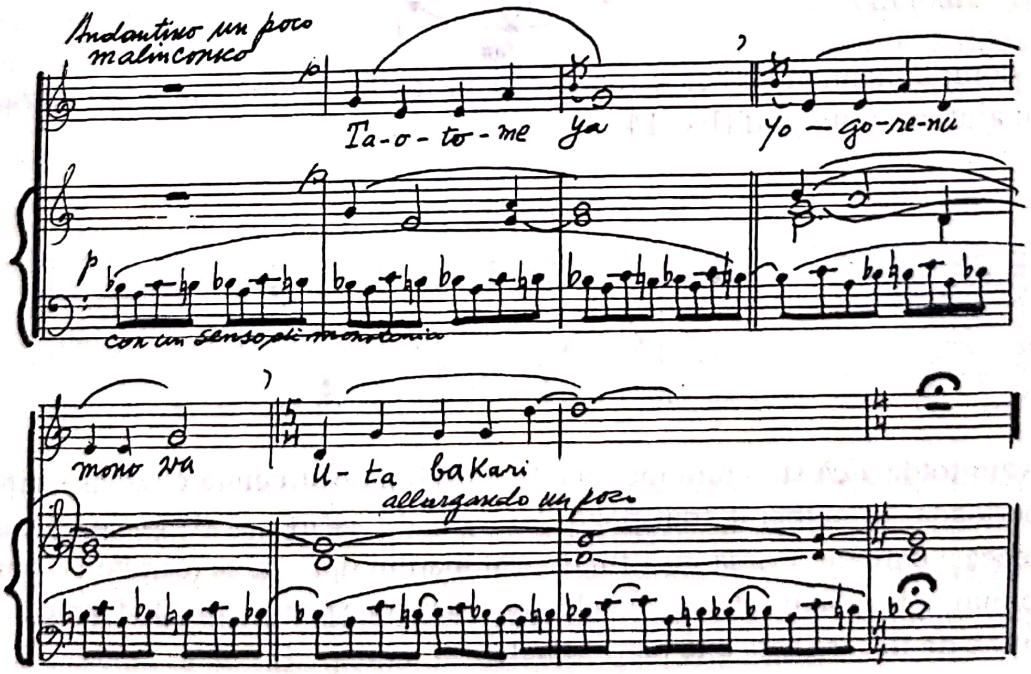
Exemplul 144




Este evidentă intenția lui Roman Vlad de a da un caracter particular întâlnirii dintre occident și orient în *haiku*-ul nr. 5 din seria a III-a, *Le mondine* (Ex. 145). Versurile poemului aparțin poetului Raizan (1654 –1716), contemporan cu J. S. Bach, a cărui melogramă (*si bemol – la – do – si*), în toate anagramările posibile parcurge întreaga piesă intonată de mâna stângă la pian. Prin atmosfera nostalgică pe care o aduce ar vrea parcă să-și exprime regretul după vremurile când muzica nu alerga atât de des de la un mod la altul, chiar dacă uneori părea foarte cromatizată.[190]

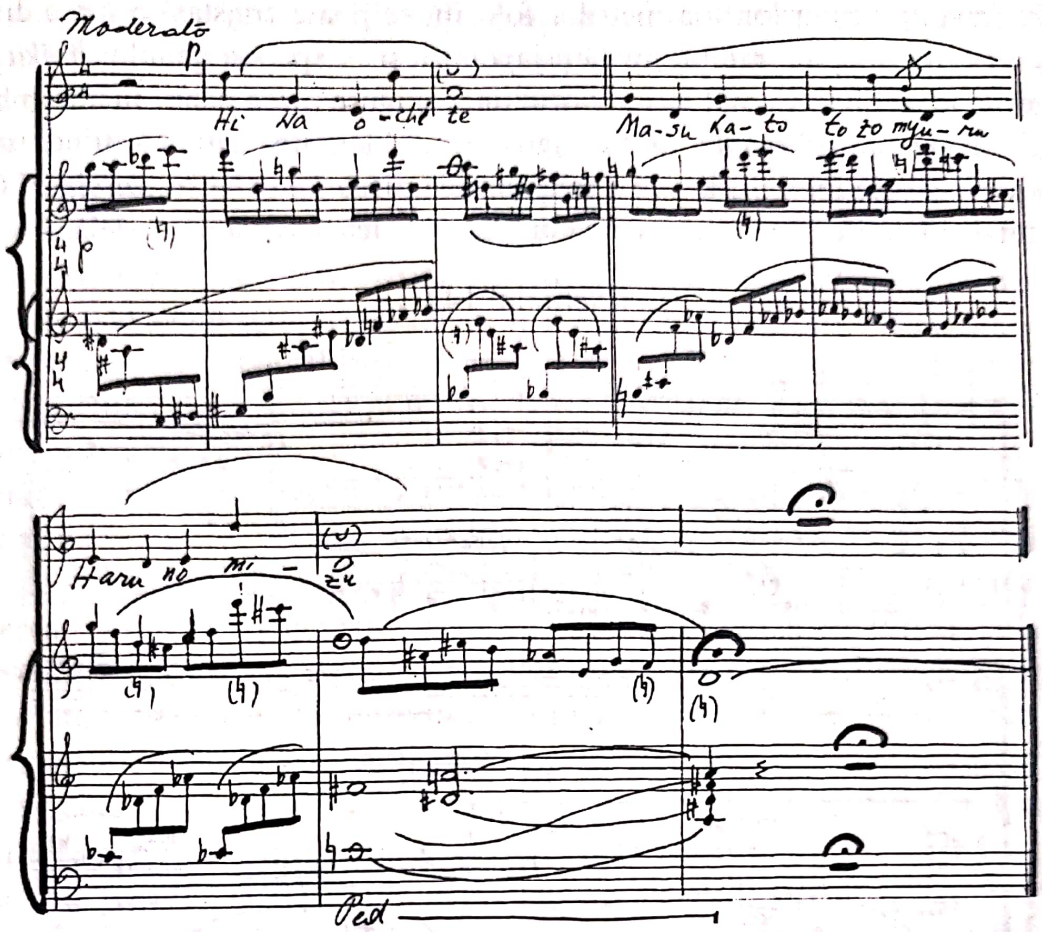
*Acque di primavera*, piesa a doua din seria a IV-a, ne amintește de perioada de început a secolului XX, când compozitorii europeni făceau primii pași în încercarea de a se elibera de tirania funcțională a major-minorului, iar aceasta a însemnat, pentru o anumită etapă, suprapunerea unor tonalități aflate la poli opuși pe cercul cvintelor, deci la cvartă mărită. (Ex. 146). Roman Vlad suprapune în *Acque di primavera* aceleași funcțiuni armonice ale tonalităților *Do major* și *Fa diez major*.

Exemplul 145




[190] Iată traducerea mai liberă a textului, fără a respecta numărul de silabe: *Purifică-ți cântul / astfel ca numai el / să nu fie întinat.*

Exemplul 146




Compozitorul nu se limitează însă numai la această tehnică, ce la urma urmei poate deveni mecanică; ne-o dovedește în măsura a III-a a piesei, unde structura modală a acordului de septimă micșorată (3, 3, 3, 3) este complementată cu celelalte 8 sunete și care, așa cum s-a văzut în rândurile anterioare, aparțin structurii (2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1), ale cărei tonuri și semitonuri sunt, fiecare dintre ele, axe de simetrie ale structurii formate din terțe mici și ale cărei sunete sunt, la rândul lor, propriile axe.

Aceleași structuri modale complementare sunt aduse și în penultima măsură, transpuse însă la secundă mare. De remarcat, ca dovadă de mare rafinament în manevrarea acestor entități muzicale, că pe primul timp al acestei măsuri vocile grave ale pianului cântă *do* și *fa diez*, deci „fundamentalele" tonalităților pe care le întrevedeam la început, sub nota *re* a cântărețului, nota finală de altfel. Aceste trei sunete și *la diez* – ce apare în optimea următoare – formează însă o altă structură modală (2, 2, 4, 4) inclusă în *modul Debussy – Messiaen*,

(2, 2, 4, 4) c (2, 2 [2,2] [2,2])

străină, se poate spune, de structura trisonului micșorat (3, 3, 3, 3), numerele 2 și 3 fiind prime între ele. Deci *re* natural, ce ar putea părea la o primă vedere străin în ambianța acordului micșorat {*re diez, fa diez, la, do*}, se dovedește a fi totuși, la o analiză mai atentă, mai adecvat ca finală a piesei deoarece alături de {*do, fa diez, la*} alcătuiește structura modală (4, 3, 3, 2), structură generată de rezonanța naturală, *re* fiind deci fundamentală. Este, credem, și motivul pentru care compozitorul îl prelungește prin

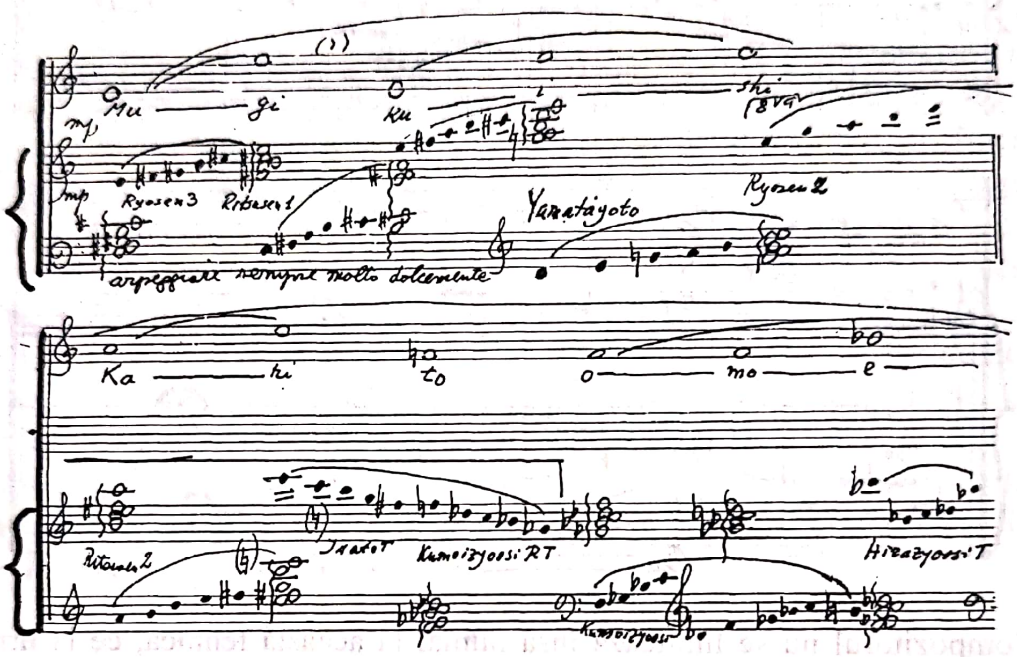


Scanned with OKEN Scanner

semnul coroanei și lăsându-l să se audă singur, punând deci pauze la celelalte voci.

În privința ritmurilor și a metrilor folosiți, se poate constata o mare diversitate, impusă, cu certitudine, de tradiția muzicii japoneze și în speță a genului *haiku*. Această diversitate se poate observa atât în interiorul unei singure piese dar și în ansamblul celor cinci serii de *haiku*, alternanța dintre rigoarea și libertatea ritmică fiind una dintre trăsăturile de bază ale lucrării. În acest sens, ultima piesă *Le oche selvatiche II* (Ex. 147) este de o totală libertate ritmică, dar de o complexă și densă bogăție modală.

Exemplul 147




De la muzica incifrată în numere și organizată pe principii matematice - Quartetul *Tetraktys* -, de la incantațiile *Anotimpurilor japoneze*, vom trece acum la „jocul" literelor din *Piccolo lambiccamento pianistico sul nome di Tristan Tzara*, „o probă a modului în care vibrația artistului de astăzi se așterne peste și dincolo de realitatea expresă a fenomenului literar-programatic", spune Gheorghe Firca. Compusă în decembrie 1995, lucrarea este înregistrată de pianista Steluța Radu pe primul Compact Disc (1998) realizat de L'Association Culturelle Litteraire *Tristan Tzara* de Moinești – Romania și publicată în volumul (îngrijit de Președintele Asociației, profesor Vasile Robciuc), *La clé de l'horizon – musiques pour Tristan Tzara, 21 compositeurs d'aujourd'hui a la rencontre de Dada* (Roman Vlad, Viorel Munteanu, Doru Popovici, Mihai Damian, Tiberiu Olah, Mihail Vîrtosu, Romeo Cosma, Dan Dediu, Myriam Marbe, Octavian Nemescu, Sabin Pautza, Adrian Pop, Adrian Rațiu, Vasile Spătărelu, Aurel Stroe, Ede Terénnyi, Cornel Țăranu, Anatol Vieru, Dan Voiculescu, Cristian Misievici, Felicia Donceanu - în ordinea apariției lucrărilor în volum).

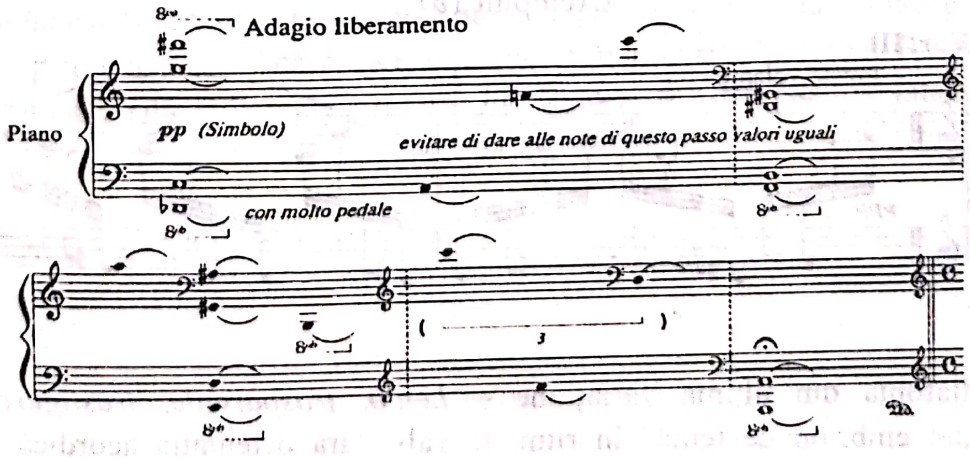
Ca și celelalte lucrări, *Piccolo lambiccamento pianistico sul nome di Tristan Tzara* de Roman Vlad are o minuțioasă analiză realizată de muzicologul Gheorghe Firca în studiul *Tristan Tzara: Hic et nunc*, inclus în volumul amintit mai sus. Iată interpretarea lui Gheorghe Firca dată titlului piesei lui Roman Vlad. „Titlul conferit piesei de Roman Vlad este mai mult decât sugestiv și lămuritor pentru intenția compozitorului. În primul



Scanned with OKEN Scanner

rând, *lambiccamento*, ce ar însemna o «alambicare», o «distilare», conduce spre ideea libertății autorului de a plăsmui liber substanța muzicii sale (dacă vom lua în seamă însă și verbul *lambicare*, ale aceleiași familii, cu unul din sensurile sale «a comenta subtil», ne apropiem probabil de ascunzișurile unui demers ceva mai nuanțat, mai insolit). În al doilea rând, această libertate este sancționată, tot din titlu, prin precizarea *sul nome di Tristan Tzara*, de o autoimpusă constrângere. Cea din urmă este determinată de recurgerea la incastrarea muzicală - de veche tradiție dar și de o fluctuantă situare, între concret și simbolic – metafizic – a identității antroponimice. *Simbolo*, cum îl numește Roman Vlad, este aici o siglă complexă și nu o simplă melogramă dedusă numai dintr-un alfabet literar sau / și silabic al tonurilor. Când spunem complexă, ne referim la faptul că prenumele poetului este raportat la un morfem preexistent, acela al celebrului enunț din *Einleintung* a operei *Tristan și Isolda*. Notă cu notă, atât antecedentul monodic cât și consecventul sunetelor primului și enigmaticului acord sunt consemnate în *simbolo*. Dimpotrivă, patronimicul (Tzara), urmând nemijlocit, ne readuce la mai simplul procedeu de deducere literar/silabică a succesiunii sunetelor: T (uT) A (fA) – R (Re) A (lA); ortografierea românească a numelui îmi pare a fi fost preferată celei franceze (de unde și eliminarea incomodei litere Z). Un adevărat lambiccamento di cervello («stoarcere a creierului») mi-a provocat însă decodarea primului acord: *re bemol – do – sol – fa diez*. Prin laborioase raportări la scări cromatice și de mod semiton – ton, asociind sunetele prin diverse artificii (ca și cum artificiul ar fi neavenit tocmai pe acest tărâm al manieristelor interraportări literă - sunet!...), pe care nu este cazul acum a le detalia, am ajuns la concluzia unei posibile deduceri din acest acord a siglei ROMA(N) VLAD. Litera «N», facultativă fiind, poate desemna nu fără temei acea *Urbs Aeterna*, a doua patrie a artistului, iar dacă este vorba de prenumele compozitorului să nu uităm că acesta este el însuși un derivat istoric și un însemn al descendenței romane, fie ea și de filieră bizantină. Este numai o ipoteză. Dacă ea se verifică, *Simbolo* ar fi concomitent o dedicație: *«Roman Vlad lui Tristan Tzara»*. În treacăt fie spus, sunetele alcătuitoare ale acordului inițial se regăsesc, dar numai parțial, în cel de-al doilea acord (secvențat, deci transpus aidoma) din același *Preludiu* wagnerian."[191]

Exemplul 148




[191] Gheorghe Firca, *Tristan Tzara: Hic et nunc*, în volumul *La clé de l'horizon, musiques pour Tristan Tzara, op. cit.*, p. 121.

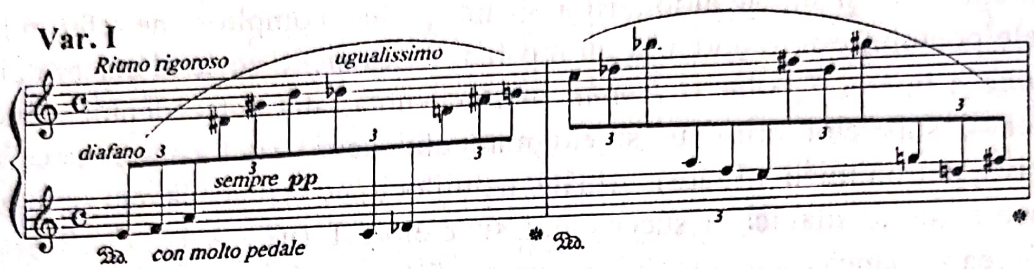


Scanned with OKEN Scanner

*Simbolo* expus mai sus printr-o distanțare pointilistă a sunetelor reprezintă *tema generatoare* a unor variațiuni care se succed în *ritmo rigoroso* și *ritmo libero*, fără contraste dinamice (sau creșteri, acumulări) ci doar agogice, întreaga piesă având un caracter aforistic, meditativ.

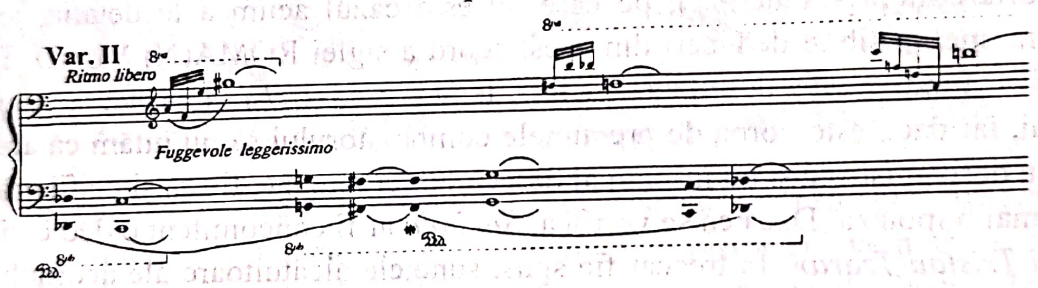
În prima variațiune elementele intonaționale sunt susținute monodic în triole, interpretarea înscriindu-se în termenii: *diafano, ugualissimo, sempre pp, con molto pedale*; abia de la măsura 4 *sigla Tristan* apare în valori mari, cu mici accente, pentru a se distinge în cadrul mișcării (Ex. 149).

Exemplul 149



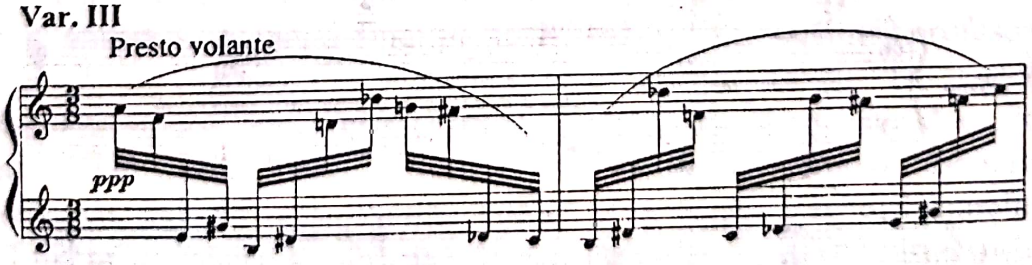

Variațiunea a II-a are un caracter improvizatoric. Basul reproduce mai întâi numai sunetele din acordul de început al piesei (vezi Ex. 148), iar la sfârșit sunt aduse și sunetele celui de-al doilea acord al melogramei (Ex. 150).

Exemplul 150




Variațiunea a III-a (Ex. 151), care se desfășoară în treizecidoimi, cu măsuri schimbătoare -, prezintă iar un contrast agogic în *Presto volante*.

Exemplul 151



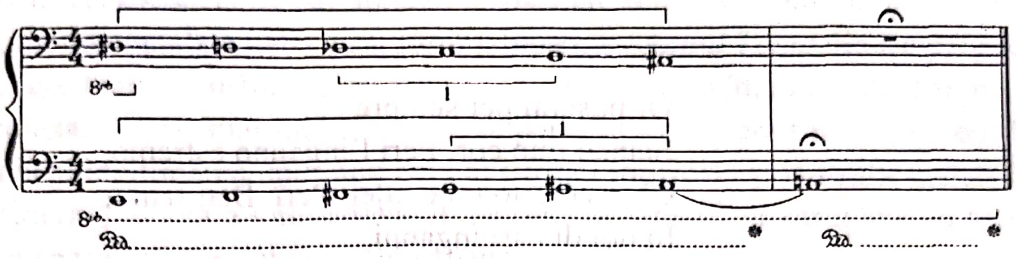

În diafonia din ultima variațiune – *Lento, trasparente, trasfigurato* – se conturează „un embrion de temă" în ritm de vals, fără ostentația acordică specifică valsului, „sugerând parfumul de epocă" (după Gh. Firca). Finalul adună prin simetrie de oglindă în spațiul totalului cromatic „toate sunetele siglei (siglelor) muzicale, dar numai



Scanned with OKEN Scanner

pentru a scoate în relief, unisonic și printr-o savantă pedalizare, impulsul originar din *Tristan*: sunetul *la*" (Ex. 152).

Exemplul 152



Ultima lucrare pe care o vom aminti în acest capitol este Cantata a IV-a *A se stesso* pentru bariton, cor mixt și orchestră, pe versuri de Giacomo Leopardi. Scrisă la comanda RAI pentru sărbătorirea bicentenarului nașterii poetului Giacomo Leopardi, Cantata *A se stesso* a fost interpretată în primă audiție absolută în 1998 (solist – baritonul Angelo Romero, dirijor – Marco Balderi), alături de lucrări de Pietro Mascagni, Gian Francesco Malipiero și Goffredo Petrassi, iar la 15, 16 și 17 septembrie 1999 a fost reluată la *Scala* din Milano sub bagheta dirijorului Giuseppe Sinopoli.

O orchestră simfonică mare este destinată să cânte tot timpul în surdină. Dar și așa solistul și corul trebuie să cânte aproape tot timpul în *sotto voce*, fără să depășească niciodată nivelul de *mezzo-piano*. Corul reia frazele ascendente ale solistului sau se adaptează lor pentru a le sublinia semnificațiile. El cântă singur, sau mai bine zis recită doar cuvintele „Speciei noastre, soarta / Nu i-a dat decât murirea" (vom reda în *Anexă* la acest capitol versurile lui Leopardi în italiană și traduse în limba română).

În timp ce conformația extrinsecă a țesăturii muzicale se află în strânsă legătură cu textul lui Giacomo Leopardi, structurile extrinsece fac parte din seria lucrărilor pe care Roman Vlad și le imaginează de mai multă vreme pe formula *B-A-C-H* (*si bemol – la – do – si*). Permutate și transpuse liber, figurile generate de aceste patru sunete nu numai că umplu spațiul „bine temperat", dar îl și depășesc tot timpul în virtutea faptului că fiecare notă tematică poate urca sau coborâ cu un sfert de ton (modulo 24). „În acest spațiu amplificat nu există interdicții – spune Roman Vlad. Nu mai există tabuuri gramaticale de nici un fel, prin intermediul cărora să se poată retrăi amintiri din trecut. Retrăiri care să se dizolve în «nesfârșita zădărnicie a tuturor lucrurilor». A căror misiune fatală nimeni nu a știut să o cânte mai dureros decât Giacomo Leopardi".

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

## Anexă

*Cantaai a IV-a A se stesso* de Roman Vlad,
versuri de Giacomo Leopardi

Or poserai per sempre
Stanco mio cor. Peri l'inganno estremo,
Ch'eterno io mi credei. Perí. Ben sento,
In noi di cari inganni,
Non che la speme, il desiderio è spento.
Posa per sempre. Assai
Palpitasti. Non val cosa nessuna
I moti tuoi, né di sospiri è degna
La terra. Amaro e noia
La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.
T'aqueta omai. Dispera
L'ultima volta. Al gener nostro il fato
Non donò che il morire. Omai disprezza
Te, la natura, il brutto
Poter che, ascoso, a comun danno impera
E l'infinita vanità del tutto.

*Mie însumi*

De-acum te vei odihni pentru vecie,
Ostenita mea inimă. S-a risipit atotstăpânitoarea iluzie,
De a crede că sunt nemuritor. A pierit. Simt aevea,
În noi amăgiri dragi,
Nu speranța, dorința s-a stins.
Odihnește-te de-a pururi. Destul
Ai bătut. Nimic nu merită
Emoțiile trăite de tine, nici nu e demn de suspine
Pământul. Amară și tristă e
Viața, nimic altceva; și murdară e lumea.
Ascunde-te acum. Plângi
Pentru ultima oară. Speciei noastre, soarta
Nu i-a dat decât murirea. Nu te mai lua în seamă
Nici pe tine, nici natura, josnica
Putere care, trainic, îi stăpânește pe oricine o are,
Și nesfârșita zădărnicie a tot și toate.

(Traducere de prof. Mihai Avădanei)

# 5. Întoarceri la Bach

De la redescoperirea lui Johann Sebastian Bach de către Felix Mendelssohn-Bartholdy, monumentala creație a cantorului bisericii *Sfântul Toma* din Leipzig reprezintă nu numai, așa cum a susținut Riemann, „un obiect de admirație, de studiu intens și emulație constantă", ci, mai mult, imensa sa personalitate a contribuit în mod decisiv la determinarea și legitimarea unui nou curs al istoriei muzicale și în multe cazuri figura lui a fost considerată ca cea a unui adevărat „părinte spiritual", al cărui sprijin se invocă în ascensiunea spre vârfurile sublime ale existenței.

În cultul său au trăit mai toți marii muzicieni ai lumii, de la Mozart, care cunoștea doar o mică parte din creația sa, la Wagner, iar dintre compozitorii secolului XX, Max Reger, Ferruccio Busoni, Paul Hindemith, Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg, Alfredo Casella au manifestat chiar preocupări deosebite în asimilarea și integrarea spiritului bachian în creațiile lor. Acestora li se alătură astăzi și Roman Vlad, personalitate marcantă a muzicii universale.

Preocupările lui Roman Vlad legate de Bach se dezvăluie pe două direcții: a creației, în măsura în care artistul adoptă tehnici compoziționale bachiene în viziunea sa modernă, și a exegezei muzicologice, în măsura în care a dat la lumină studii de o inestimabilă valoare și profunzime, referitoare la tainele artei lui Johann Sebastian Bach. Și ca o supremă dovadă a cunoașterii în adâncime a meșteșugului bachian, tot Roman Vlad este unul dintre acei creatori care au pus punct final *Artei Fugii*, rămasă neterminată, autorul unor lucrări ce dezvoltă teme din creația lui Bach, *6 Canoni – Nei nomi di J. S. Bach e G.F. Händel – per 6 strumenti dal Canon Triplex a 6 voci di J. S. Bach, 5 Corali di Bach ovvero 4 Corali di J.S.Bach su di una melodia di Louis Bourgeois (1547)*, dar și creatorul unor opere în care spiritul bachian este racordat la aspirațiile estetice contemporane: *Giochi con Bach sul clavicembalo*, *L'Arte della Variazione*.

Va fi lesne de observat și în acest capitol că prin obișnuința sa de a face, ca de fiecare dată, un demers istoric al problematicii abordate, ca și prin priceperea de a rafina analiza muzicală până la descoperirea și conturarea unei idei, în scrierile despre Bach, ca și în comentarea *Întoarcerilor la Bach*, Roman Vlad reface ideea unui concept și conceptualizează el însuși cu egală dexteritate. Dimensiunea problematizantă caracterizează analizele sale privind toate stilurile și compozitorii abordați [192].

---

[192] Vom parcurge importante studii de Roman Vlad (mai puțin menționate în muzicologia românească) asupra stilului bachian precum și a compozitorilor care au marcat de-a lungul timpului autentice „întoarceri la Bach". Ne vom opri la: *Nei nomi di J. S. Bach e G.F. Händel* (*ERI Edizioni RAI* Radiotelevizione Italiana, Roma – Torino, MCMLXXXV, pp. 75–93), *L'Arte della Fuga di J. S. Bach* (Programul de concert al Filarmonicii din Roma – 5 martie 1986 și CD *Frequenz* CB H2), *Ritorni a Bach* (în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.*, pp. 45–64). Tot în acest context vor fi comentate lucrările sale: *6 Canoni – Nei nomi di J. S. Bach e G.F. Händel – per 6 strumenti (clarinetto in si bemol, clarinetto basso in si bemol, 2*



Scanned with OKEN Scanner

## 5.1. Roman Vlad – *Canon Triplex* de J. S. Bach

În cele *6 Canoni* amintie mai sus, Roman Vlad a aplicat câteva soluții extrase din enigmaticul *Canon Triplex la 6 voci* (sic) de J. S. Bach, care este însemnat astăzi cu sigla BMW 1076. Subtitlul *Canoanelor* lui R. Vlad – *În numele lui J.S. Bach și G.F. Händel* – exprimă prețuirea pentru înalta semnificație a compoziției lui Bach, care, deși nu s–a putut întâlni niciodată cu Händel, a avut grijă să „îngemăneze" muzica sa cu muzica lui și să unească numele lor pe portativele *Canonului Triplex*. Roman Vlad a meditat profund la tâlcul acestei creații bachiene, redându–i înțelesurile. *Canonul Triplex* a fost scris pe foaia de muzică pe care Bach o ținea în mână în portretul pictat în 1746 de Elias Gottlieb Hausmann (tabloul este astăzi în posesia Muzeului de Istorie al orașului Leipzig). Bach a comandat acest portret în perspectiva aderării sale la *Societatea de Corespondență a Științelor Muzicale* (*Correspondierende Societät der Musicalischen Wissenschaften*) al cărei statut prevedea ca orice nou membru să prezinte la primirea sa în asociație un portret în ulei, pe pânză, în mărime naturală și o lucrare proprie cu caracter științifico-muzical. Portretul cu *Canonul* satisfăcea evident ambele pretenții.

Societatea în cauză a fost înființată la Lipsca[193] în 1738 și avea caracterul unei mici academii, membrii ei putând fi teoreticieni sau practicieni muzicali, cu condiția de a fi experți în matematică și filosofie. Climatul societății rezultă foarte clar din numele simbolice, după modelul arcadienilor, pe care trebuiau să le accepte membrii societății. Nu se cunoaște numele lui Bach, dar se știe că cel al lui Mizler era Pitagora, iar al lui Bümler era Arhimede.

Bach nu a aderat imediat la societate, deși a avut legături strânse cu membrii ei și găsea în publicația ei oficială *Neue eröffnete musikalische Bibliothek, nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern* (*Noua bibliotecă muzicală și critica obiectivă a unor compoziții și cărți muzicale*) argumente solide față de atacurile aduse artei sale de Johann Adolph Scheibe. Bach s-a decis să intre în societate după ce Georg Philipp Telemann a devenit al 6-lea membru, iar Händel al 11-lea (onorific). Totuși a lăsat să treacă doi ani după numirea lui Händel, în 1745, răstimp în care corpul academic a crescut cu încă doi membri, anume Udalric Weiss, un obscur profesor de la abația din Irsee și Carl Heinrich Graun, capelmaistrul de la curtea lui Friedrich cel Mare. Astfel Bach a devenit al 14-lea membru al academiei.[194]

Roman Vlad menționează în studiul său articolul lui Friedrich Blume, intitulat *Stadiul actual al studiilor despre Bach*, în care sunt unele considerații despre folosirea de către Bach a simbolurilor numerice. Fr. Blume scrie: "numerele pot avea referiri oculte, cabalistice [...] scop în care literele din alfabet au echivalent în numerele de la 1 la 24, iar

---

*fagotti, 2 corni) dal Canon Triplex a 6 voci di J. S. Bach* , *Interpretazione strumentale dell Arte della Fuga di J. S. Bach* și monumentalul omagiu adus lui Bach prin *L'Arte della Variazione, I–a Serie*, per 15 esecutori con 15 strumenti e quartetto vocale.

[193] Lipsca – veche denumire italiană (care a circulat și la noi) a orașului Leipzig.

[194] Vezi Roman Vlad, *Nei nomi di J. S. Bach e G.F. Händel, op. cit.*, pp. 75–78.



Scanned with OKEN Scanner

aceste litere sunt exprimate în muzică prin mijlocirea unor numere, care au corespondențe în note, intervale, pauze, măsuri, intonații, repetiții de teme ș.a.m.d. Numele BACH echivalează cu numărul 14 (B=2+A=1+C=3+H=8); împreună cu numele de botez ( sau mai exact cu inițialele numelor de botez, adică J=9 și S=18) este egal cu numărul 41 (retrogradul lui 14). Tema *Fugii I* din *Clavecinul bine temperat* cuprinde 14 note și în ultimul *Preludiu Coral* de Bach, *Vor deinen Thron tret ich hiemit* (*Mă înfățișez în fața tronului Tău*), prima linie melodică conține 14 note, întregul cantus firmus 41."[195] Se poate adăuga că una din primele fugi, poate chiar *Fuga I* de Bach, anume cea în mi minor BWV 945, are un subiect de 14 note, enunțat de 14 ori. Tot așa ultimul subiect al ultimului *Contrapunctus* al *Artei Fugii* cu care se întrerupe, fără a fi terminată, activitatea creatoare a lui Bach, în afara celor 4 note (*Si bemol-La-Do-Si*) care în nomenclatura germanică corespund literelor BACH, cuprinde încă zece note cu care în total formează 14 note. S-ar putea crede că Bach a pus o dublă semnătură pe ultima pagină ce i-a fost dat să o scrie, prin "melogramă" și prin forma "ghematrică" (adică bazată pe echivalențe numerice) a numelui său.

Exemple asemănătoare de simbolisme se pot arăta în mare număr în multe alte lucrări de Bach. Căutările lui Bach asupra unor posibile echivalențe aritmetice pentru numele său nu se opresc la numerele 14 și 41. Obișnuia să semneze manuscrisele alternativ cu siglele «SDG» (Soli Deo Gloria) și «JSB» (Johann Sebastian Bach) care să echivaleze numeric. Într-adevăr S(18)+D(4)+G(7)=J(9)+S(18)+B(2). El atribuia o importanță deosebită numerelor 48 si 144. Primul însemna echivalența produsului dintre numerele corespunzătoare numelui său, adică B(2)•A(1)•C(3)•H(8)=48 cu suma numerelor corespunzătoare siglei Mântuitorului J(9)+N(13)+R(17)+J(9)=48. În schimb 144 este suma numerelor corespondente celor două nume de botez: J(9)O(14)H(8)A(1)N(13)N(13) S(18)E(5)B(2)A(1)S(18)T(19)I(9)A(1)N(13).

În articolul citat Fr. Blume enumera alte două specii de simboluri numerice:

"1) Uneori un număr primește prin mijlocirea muzicii semnificație alegorică: 11 intonații (de exemplu) ar reprezenta cei 11 apostoli credincioși, trei voci sau trei instrumente, Sfânta Treime.

2) Unele numere, potrivit doctrinei numerelor sacre transmise de Sf. Augustin și de Părinții Bisericii până la Luther, au semnificația unor simboluri creștine. Aceste numere simbolice pot fi întregi sau sumele, produsele, puterile lor ș.a.m.d. Șapte poate însemna „creatorul" și „creația", doisprezece „biserica" sau „comunitatea". În *Credo* din *Messa în si minor* auzim cuvântul „credo" de 7 ori 7, adică de 49 ori; cuvântul „in unum Deum" de 7 ori 12, adică de 84 ori ș.a.m.d".

Privind îndeaproape amănuntele portretului său se constată că din cele șase voci prevăzute în titlul *Canonului* numai trei apar scrise efectiv. Este evident că celelalte trei trebuiesc căutate. Se poate presupune că Bach a explicat cosocietarilor săi cum se poate rezolva enigma acestui *Canon*. În mod cert ei au avut o înaltă apreciere din moment ce în

---

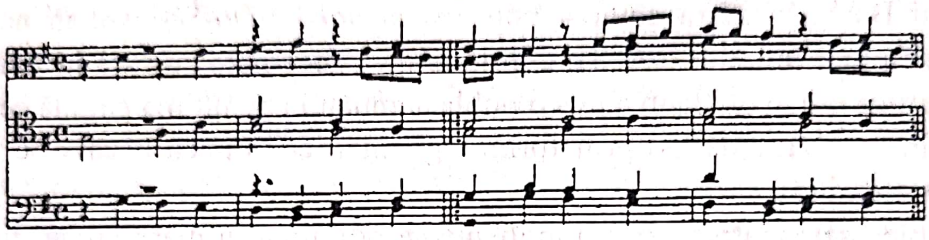
[195] Friedrich Blume, *Lo stato attuale degli studi su Bach*, în *Nuova Rivista Musicale Italiana n.* 3, Anno III, Roma, 1969, p. 389 (după Roman Vlad, *Nei nomi di J. S. Bach e G.F. Händel, op. cit.*, p. 78).



Scanned with OKEN Scanner

necrologul publicat în 1754 de Carl Philipp Emanuel Bach și de Johann Friedrich Agricola în *Muzikalische Bibliothek, Canonul* nu a fost numai menționat, dar tipărit în anexă la *Curriculum vitae* al autorului său. De fapt este prima publicare postumă a unei lucrări de Bach. În 1790, cel de-al doilea fiu al lui Bach a înscris în catalogul tipărit al operelor tatălui său pe care le avea, o copie manuscrisă a acestui *Canon*. Nimeni nu mai cunoștea enigma celor trei voci care lipseau. Abia în 1840, adică după aproape un secol de la publicare, Johann Anton André (1775-1842), compozitor și editor german (care între altele a redactat primul catalog al lucrărilor lui Mozart), a publicat o soluție în lucrarea sa *Tratat de compoziție muzicală*.[196]

Exemplul 153



În același an Carl Ferdinand Becker, prieten al lui Mendelssohn, a republicat soluția în *Neue Zeitschrift für Musik* (*Noua revistă de muzică*) a lui Schumann[197], dar punând sub semnul întrebării dacă este singura soluție posibilă. Într-adevăr, după un alt secol, muzicologul german Friedrich Smend a reușit să demonstreze că soluția propusă de André era numai una (și nu dintre cele mai bune) dintre cele 480 de soluții pe care le permite enigmaticul *Canon* de Bach[198]. Smend recunoaște ca André a intuit corect că cele trei voci de răspuns la cele trei voci date trebuiau să intre exact la distanță de o măsură de la intrarea celor de la început și păstrând valori metrice identice, trebuiau să se miște în sens contrar. Punctul de intrare al fiecărei voci de răspuns este dealtfel indicat de însuși Bach prin trei minuscule cârlige puse deasupra celor trei linii trasate, care arată obligația repetării celor trei grupe a câte două măsuri, care încheie fiecare din cele trei voci date (pe portretul reprodus, cele trei cârlige, sau virgule, se disting cu greu, dar pe tabloul originar în culori și privite cu lupa se văd destul de bine, precizează Roman Vlad). Ceea ce André nu a înțeles este faptul că Bach a conceput un *Canon* în oglindă, în care și imaginea grafică a soluțiilor principale trebuia să păstreze corespondențe în oglindă exacte cu imaginea grafică a soluției originare a celor trei voci propuse.

Bach a indicat această exigență într-o manieră unică. Imediat ce pictorul Haussmann terminase portretul destinat pentru *Correspondierende Societät*, Bach i-a

---

[196]J.A. André, *Lehrbuch der Tonsetzkunst*, vol. II, Offenbach, 1840, p. 274 (după Roman Vlad *Nei nomi di J. S. Bach e G.F. Händel, op. cit.*, p. 81).

[197]F. Becker, *Johann Sebastian Bach's Portrait* in *Neue Zeitschrift für Musik* XIII, pp. 169-171 (după Roman Vlad *Nei nomi di J. S. Bach e G.F. Händel, op. cit.*, p. 81).

[198]F. Smend, *J.S. Bach bei seinem Namen gerufen. Eine Notenschrift und ihre Deutung*, Kassel, 1950, inclus în F. Smend, *Bach-Studien, Gesammelte Reden und Aufsätze*, sub îngrijirea lui Christian Wolf, Kassel, 1969, pp. 176-194 (după Roman Vlad *Nei nomi di J. S. Bach e G.F. Händel, op. cit.*, p. 81).



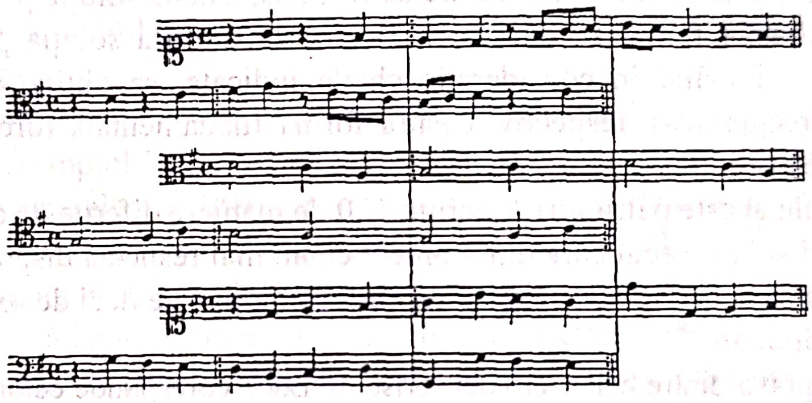
Scanned with OKEN Scanner

cerut să picteze un alt portret, aproape identic cu primul[199]. Identic, în linii generale și în multe detalii (de exemplu în ambele portrete se observă câte 14 nasturi de argint, strălucitori), dar diferit în ceea ce privește foaia pe care este notat *Canonul.* Pe a doua versiune a portretului, foaia cu *Canonul* apare răsturnată. Și iată soluția enigmei: este suficient să se aplice pe *Canonul originar* imaginea sa răsturnată în punctul indicat de virgule pentru a obține ceea ce Smend considera a fi soluția principală (Ex.154) a primei forme fundamentale a *Canonului.*

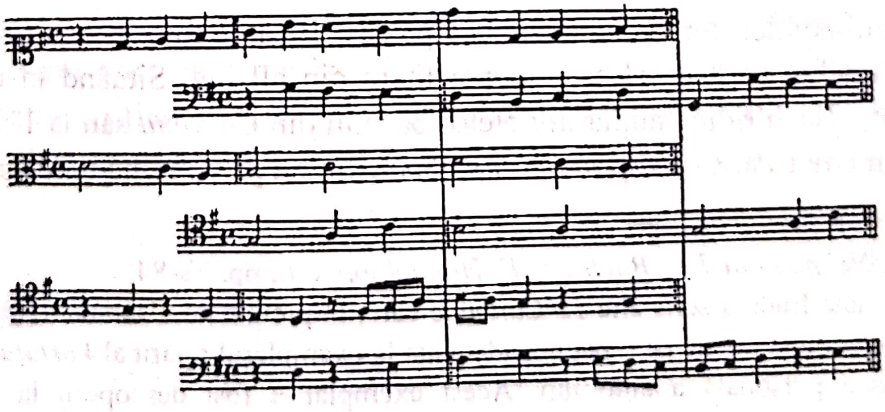
O a doua formă fundamentală (Ex.155), ca o relativă soluție primară, se obține prin inversarea în oglindă (oglinda se așează pe o axă orizontală) a primei forme.

O altă pereche a formei fundamentale se obține imaginându-se o oglindă așezată vertical la dreapta textului bachian, pentru obținerea imaginii cancrizante.

Exemplul 154



Exemplul 155



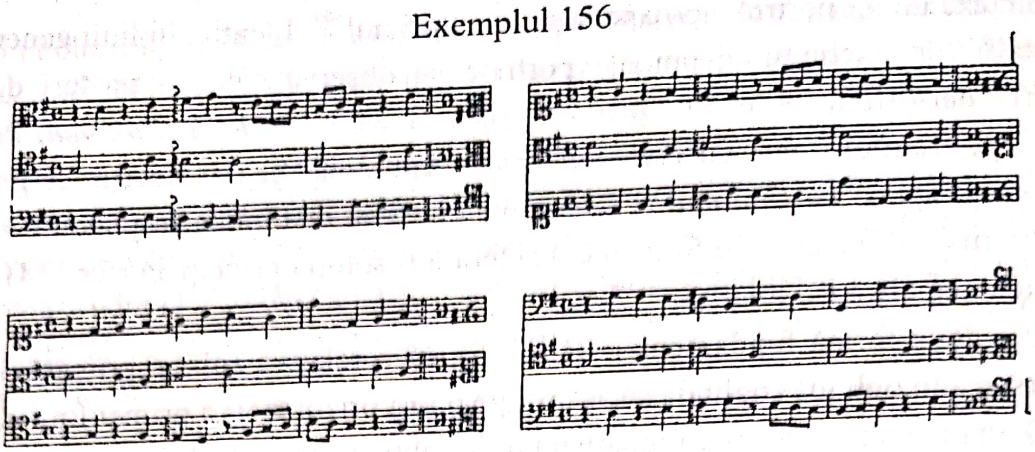
Smend rezuma cele patru forme fundamentale cu relativele soluții primare într-un tablou sinoptic (Ex.156).

[199]În studiul la care ne referim, Roman Vlad menționează că originalul este dispărut. O copie era în posesia lui Gesangverein Rühlsch și astăzi este în posesia domnului Paul Hirsch din Cambrige .



Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 156



La stânga sus apare *Canonul* enigmatic bachian (cu adaosul la sfârșitul fiecărui portativ de chei și armături răsturnate, care vor servi la lectura foii răsturnate, la fel cum Bach a procedat la primul din *Canones diversi super Thema Regium* din *Ofranda muzicală*). În dreapta sus sunt notate vocile de răspuns, a doua soluție primară. La stânga jos este scrisă a doua formă fundamentală, având la dreapta soluția primară relativă. Răsturnând foaia și luând în considerație cheile indicate, se obține o a treia formă fundamentală (dreapta sus), respectiv a patra formă fundamentală (dreapta jos), iar la stânga respectivele soluții primare.

Fiecare din aceste patru forme permit 120 de maniere diferite de a suprapune cele șase voci, oferind soluții secundare din moment ce nu mai respectă dispoziția originară a celor trei voci propuse de Bach. Numărul global de soluții este deci de 4x120=480, sumă ce s-a arătat mai înainte.[200]

Cea mai gravă dintre cele trei voci scrise de Bach corespunde celor opt note inițiale ale basului din *Goldberg-Variationen*.[201] Bach a extras acest motiv din basul celebrei *Ciaccona în Sol major* de Händel. Dar vocea superioară sincopată a *Canonului* îi aparține în întregime lui Bach.

Numărul notelor din tema händeliană pe care Bach le folosește în Canonul său este opt. Inițiala numelui lui Händel este a opta literă din alfabet. Situând în măsura a treia primele trei note, Bach ridică numărul notelor basului din *Canonul* său la 11. Händel era al unsprezecelea membru al *Correspondierende Societät*. Să privim mai îndeaproape *Canonul*

---

[200] Roman Vlad, *Nei nomi di J. S. Bach e G.F. Händel, op. cit.*, pp. 78-84.

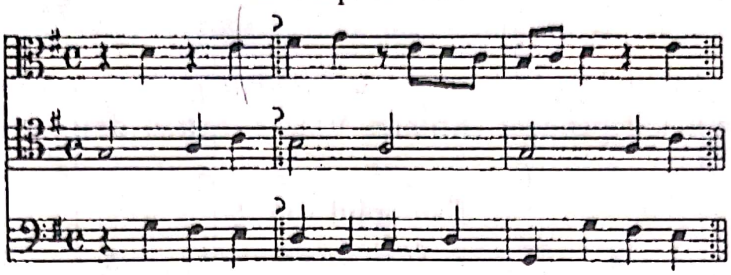
[201] Pe aceste opt note Bach a scris alte *13 Canoane* care, împreună cu *Canonul Triplex* ce figurează pe penultimul loc, au fost notate pe o pagină adaugată la exemplarul tipărit al *Variațiunilor Goldberg* ce era proprietatea personală a autorului. Acest exemplar a fost descoperit la pianistul Paul Brumenroder, docent al Conservatorului din Strasbourg. În 1975 Biblioteca Națională din Paris l-a achiziționat cu 700.000 franci (cf. A. BASSO, *Frau Musika*, Torino, 1983, vol.II, p. 691 și 793, note 8 și 9). Interpretate pentru prima dată în decembrie 1974 în cursul unei întruniri a Societății Franceze de Muzicologie la Strasbourg în soluțiile propuse de Olivier Alain, cele *14 Canoane* (ar fi un caz în care Bach nu ar fi notat numărul său propriu 14 ?) au fost publicate prima data de *Bärenreiter-Verlag* din Kassel (1976) și succesiv strânse la *Neue Bach-Ausgabe* V/2 (1977), sub îngrijirea lui Christian Wolf și clasificate cu BWV 1087 (după Roman Vlad, *Nei nomi di J. S. Bach e G.F. Händel, op. cit.*, p. 85).



Scanned with OKEN Scanner

lui Bach:

Exemplul 157



Vom găsi încă de trei ori numărul opt: ca sumă a motivului vocii mediane, ca sumă a notelor primei măsuri ale celor trei voci și, în fine, ca sumă a celor două măsuri ale basului dintre semnele de repetiție. 11 indică numărul notelor vocii superioare și sumele măsurilor a doua și, respectiv, a treia a celor trei voci. În ceea ce privește numărul 14, adică numele ghematric BACH, îl găsim însumând notele de la măsurile 2 și 3 de la prima voce și notele de la măsurile 2 și 3 de la vocea a doua. Se poate discerne până și anul intrării lui Bach în societate ca al 14-lea membru. Însumând toate notele celor două voci superioare se obține 19=1+7+4+7.

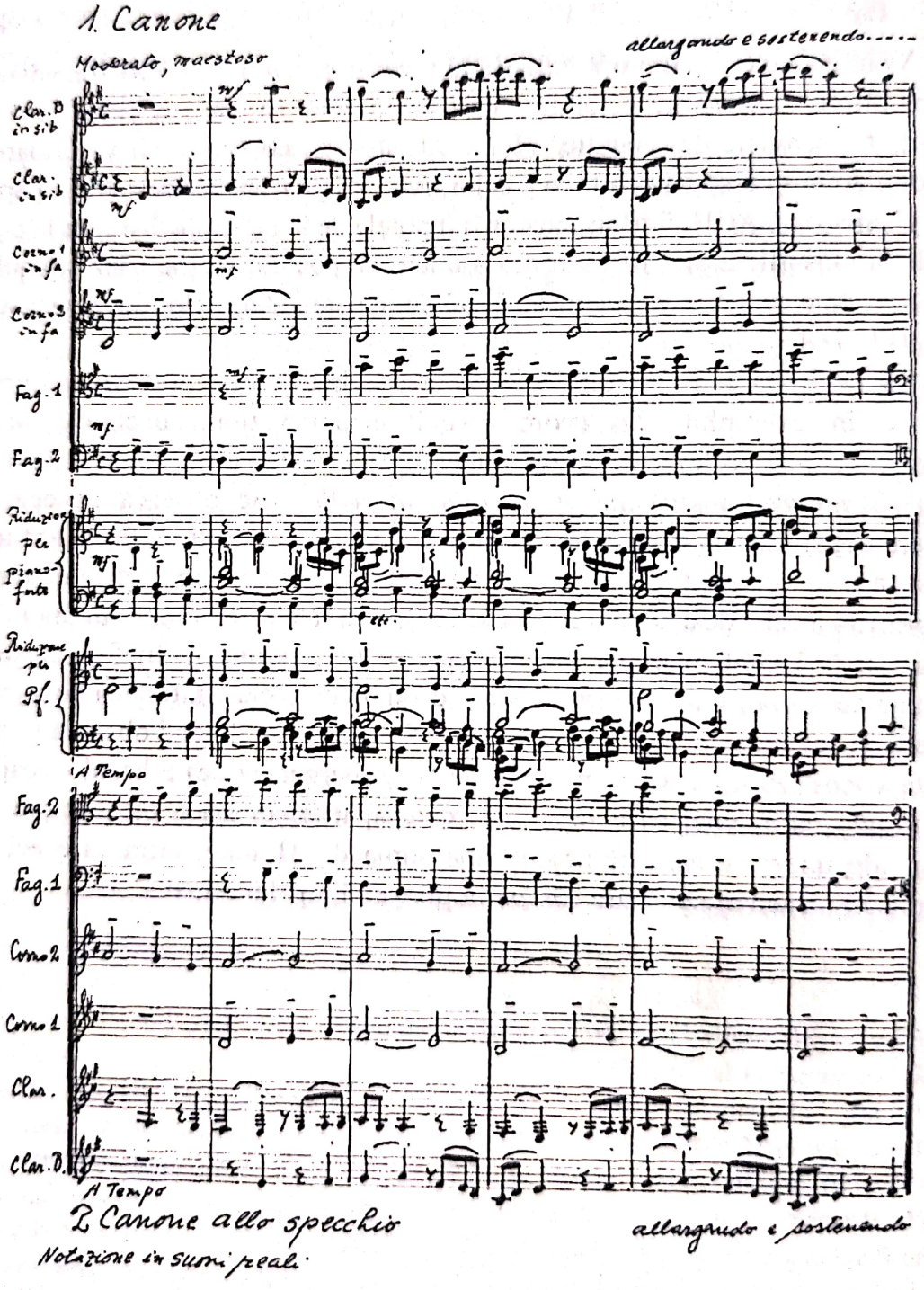
Să ne întoarcem la soluția primară a primei forme a *Canonului* pe care am reprodus-o în exemplul 154 (vom reveni asupra viziunii bachiene ce include o simbolistică a numerelor, a literelor și a formelor în partea doua a lucrării noastre, capitolul *Structura și sistemul în creația muzicală*). Se observă că cele două voci superioare constituie un Canon la cvartă. Cele două voci centrale formează un Canon la cvintă și la o cvintă sunt distanțate și cele două voci inferioare: 4+5+5 dă din nou 14. În soluția primară a celei de a doua forme (Ex. 155), intervalele de intrare vin unul după altul în ordine inversă 5+5+4, ceea ce dă, evident, aceeași sumă 14. În formele trei și patru soluționate ale *Canonului,* intrările apar la distanță de secundă, terță și nonă, respectiv de nonă, terță și secundă: 2+3+9 și 9+3+2, care fac iarăși 14. Smend observă în plus că dacă se scoate vocea tenorului (care provine de la Froberger) și cea a basului (care este de la Händel), cele patru voci care rămân (și care aparțin lui Bach ca invenție proprie sau elaborări ale unor motive străine) ne dau suma de 41 note, cifră care echivalează cu semnatura J.S. Bach asezată sub *Canon* în portretul lui Haussmann.

Scanned with OKEN Scanner

## 5.2. Șase Canoane *«În numele lui Bach și Händel»* de Roman Vlad

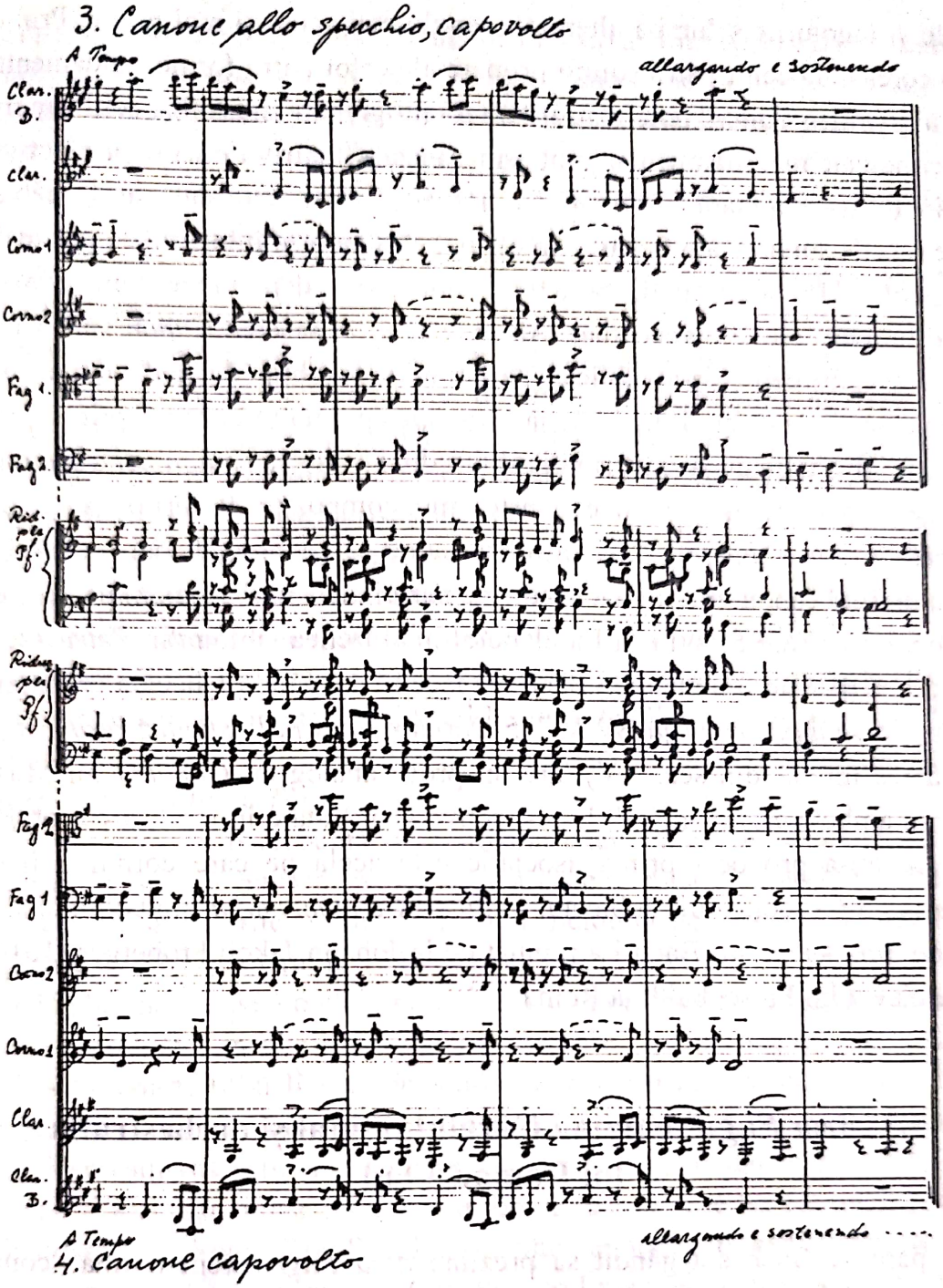
Se înțelege că niciuna din soluțiile *Canonului* nu constituie în sine o piesă muzicală de executat independent. Roman Vlad a extras din ele o mică compoziție (Ex.158).

Exemplul 158






Scanned with OKEN Scanner




Intitulată simbolic, cum s–a mai spus, *Nei nomi di J. S. Bach e G.F. Händel*, compoziția unește șase din aceste mici canoane de câte șase măsuri fiecare și orchestrate pentru un clarinet în si bemol, un clarinet bas, deasemenea în si bemol, doi corni în fa și două fagoturi.[202] În răsturnările pe care le suferă textul în formele 3 și 4, cornii, schimbând rolurile (vocile) între ei, rămân în centrul țesăturii globale, în timp ce

[202] Roman Vlad, *6 Canoni – Nei nomi di J. S. Bach e G.F. Händel – per 6 strumenti (clarinetto in si bemol, clarinetto basso in si bemol, 2 fagotti, 2 corni) dal Canon Triplex a 6 voci di J. S. Bach*, Editura *Ricordi;* primă audiție: Roma, Accademia Filarmonica Romana – *Teatro Olimpico*, 4 noiembrie 1984, *Il Gruppo di Roma*, dirijor Alessio Vlad.



Scanned with OKEN Scanner

clarinetele și fagoturile schimbă alternativ vocile mai acute și mai grave. Primele patru *Canoane* corespund celor patru soluții primare ale celor patru forme fundamentale. În al treilea și al patrulea *Canon*, notele nu suferă o retrogradare mecanică conform modelelor respective indicate mai înainte, dar sunt „sincronizate" potrivit punctelor efective de atac comune în forma originară a *Canonului*. De aici, acele note care ar fi trebuit să fie răsturnate („code sonore" ale fiecărei note) sunt eliminate și înlocuite cu pauze de durată corespunzătoare. În acest mod, caracterul sincopat - deja prezent în prima voce a *Canonului* propus - devine accentuat. Al cincilea și al șaselea *Canon* sunt variante ale primului, respectiv celui de-al doilea. Variațiunile se obțin ducând vocile cornilor în registrul mai acut. Dealtfel ultimele două *Canoane* apar unite între ele prin suprapunerea ultimei măsuri din al cincilea și a primei măsuri din al șaselea *Canon* pentru a imprima un impuls dinamic mai intens concluziei acestei mici compoziții. Referitor la personalitatea vocilor acestor mici *Canoane*, Roman Vlad spune că „acordând mai mult relief părții cornului în ultimul canon, mi-am dat seama cu surprindere că-l asociam pe neașteptate cu motivul popular pe care Stravinski l-a elaborat în al treilea tablou din *Petruşka*. Dealtfel nu pentru prima dată un fragment de Bach mă face să mă gândesc la câte un fragment rus: melodia din *Coralul pentru orgă* BWV 705 *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (derivată dintr-un cântec militar din sec. XV), are un profil analog cu *Gopakul* lui Mussorgski, chiar dacă în ambele cazuri melodiile respective sunt tratate în moduri cu totul diferite. Motivul care mi-a provocat prima asociație este acela pe care cornul 1 îl cântă în *Canoanele* 1-2-5-6 și constituie subiectul *Fugii a IX-a în mi major* din volumul al II-lea al *Clavecinului bine temperat*. Bach l-a preluat de la Johann Jakob Froberger (1616-1667), care fusese elevul lui Frescobaldi la Roma."[203]

## 5.3. *Arta Fugii*: enigma Coralului final și orchestrația lui Roman Vlad

Se pare că Bach s-a gândit să prezinte *Arta Fugii* drept ultimă "comunicare științifico-muzicală" în cadrul societății amintite: după 1750, împlinind 65 de ani, ar fi fost scutit de obligațiile statutare. Cele trimise trebuiau să fie publicate, ceea ce explică faptul că Bach a început să pregătească placa pentru tipărirea primei *Fugi* înainte de a termina compunerea întregii lucrări. Probabil că în gând își formulase lucrarea în întregul ei, dar nu își stabilise exact succesiunea definitivă a părților componente.

O boală de ochi agravată în timp a dus la orbirea lui, încetinind lucrarea și fiind constrâns să o dicteze elevilor săi, printre ei fiind și ginerele său Altnickol. O dublă operație nereușită a tăiat firul vieții compozitorului, după ce recăpătase vederea numai pentru câteva ore.

---

[203] Roman Vlad, *Nei nomi di J. S. Bach e G.F. Händel, op. cit.*, pp. 85–93.



Scanned with OKEN Scanner

Nu ne-am propus să reluăm aici (nici în sinteză) analiza *Artei Fugii*[204] publicată în volumul *Introducere în opera lui Roman Vlad*, dar amintind la început că acesta a pus punct final capodoperei bachiene, readucem în discuție doar câteva probleme legate de *Coralul final* (despre care muzicologia germană scria că Roman Vlad a descoperit "Oul lui Columb") și de orchestrație. În prima ediție, publicată în 1751, după autograful ultimei *Fugi* neterminate, Philipp Emanuel Bach a adăugat:

„N.B. În această *Fugă*, numele B.A.C.H. este pus în contrasubiect. Autorul a murit"(vezi Ex. 159 ).

„Ordinea primei ediții - scrie Roman Vlad - nu a fost nicicând acceptată drept definitivă și fiecare din edițiile următoare, de atunci și până acum, ne propune alta. În toate (cu excepția celei de Wolfgang Graeser, din 1924), *Coralul final* a fost eliminat. Rațiunea acestei suprimări consta în faptul că tonalitatea sa, *Sol major*, este alta decât cea principală, *re minor*, în care este scrisă, fără nici o excepție, toată lucrarea. După părerea multor muzicologi, adăugarea *Coralului* ar fi fost un act arbitrar al lui Carl Philipp Emanuel, care i-ar fi dat și un titlu arbitrar, greșit.

Într-adevăr, acesta este *Coralul* pe care l-a pus la finele *Artei Fugii*, cel pe care, conform tradiției, Bach l-a dictat pe patul de moarte și care poartă sigla BWV 668 în catalogul operelor sale complete. Deci titlul lui nu este *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (*Când suntem în suferința cea mai mare*), ci *Vor deinen Thron tret ich hiemit* (*Cu aceasta mă înfățișez în fața tronului Tău*).

Tocmai această discrepanță mi-a sugerat cheia că ar exista o soluție a enigmei acestui *Coral*. Se știe că Bach dezvolta adesea aceeași melodie corală pe texte diferite, care impuneau titluri diferite. Astfel e și cazul melodiei pe care se bazează *Coralul* în discuție și care de altfel a apărut în 1547 datorită compozitorului francez Louis Bourgeois (cca 1510-1561). Înainte de a o elabora în formă contrapunctică, punând-o la finele *Artei Fugii*, Bach a preluat-o în alte trei versiuni, din care cea mai veche, contrasemnată cu sigla BWV 431, poartă titlul *Wenn wir in höchsten Nöten sein* și este scrisă în *Fa major*, deci în tonalitatea relativă a lui *re minor*. Se poate presupune că Bach, pe patul de moarte, nevrând să lase văduvită ultima sa lucrare, i-ar fi spus fiului său să o încheie cu muzica ultimului său *Coral*, dar transpunându-l în tonalitatea în care l-a formulat pentru textul *Wenn wir in höchsten Nöten sein*. Dar datorită unei neînțelegeri, explicabilă de altfel, dată fiind situația dramatică a momentului, Carl Philipp Emanuel în loc să schimbe tonalitatea, a schimbat titlul *Coralului*.

M-am îngrijit deci să redau *Coralului* poziția cuvenită și să-l aduc în tonalitatea corectă, racordată la *Fuga* întreruptă corespunzător subiectului (nu «contrasubiectului», cum a fost adus eronat în prima ediție) pe numele B.A.C.H. Am folosit pentru aceasta șapte măsuri scrise încă de mâna lui Johann Sebastian Bach, dar pe care Carl Philipp Emanuel le-a omis în prima ediție pentru că, evident, nu se legau cu *Coralul* în forma în care îl pusese."

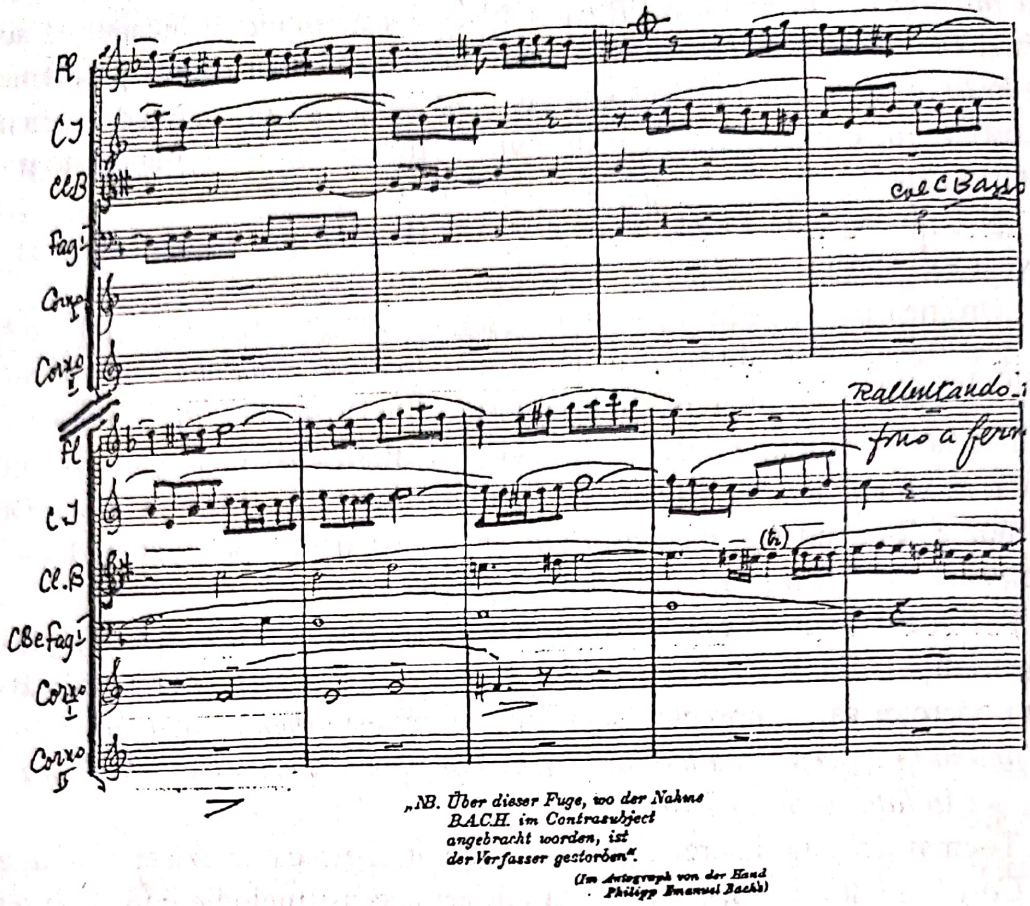
---

[204] Vezi Roman Vlad, *Arta Fugii de Johann Sebastian Bach*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad*, *op. cit.*, pp. 123–133.



Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 159




Roman Vlad a supus unei revizuiri chibzuite și ordinea controversată a succesiunii fugilor, ținând seama nu numai de diversele ediții tipărite, dar mai ales de autograful lui Bach (așa-zisul *Autograf berlinez*). „Unele fragmente din ediția originară nu au fost incluse în prezenta orchestrație[205]: *Contrapunctul 16* (14 în Ediția *Bachgesellschaft* din 1878), care este o variantă a *Contrapunctului 10*, lipsindu-i pur și simplu cele 22 de măsuri inițiale și elaborările simple pentru două clavecine a perechii de Fugi în oglindă. Aceste elaborări figurează într-un document anexat la «Autograful berlinez», din care reiese că Bach nu le-a destinat a fi executate împreună, în ansamblul celorlalte Fugi. Pentru mine este fără îndoială că Bach a destinat aceste Fugi unei execuții concrete și nu numai unei lecturi mentale (așa cum eronat au considerat unii cercetători). Voi expune rațiunile acestei convingeri: pentru una dintre ele (anume pentru cea consemnată în ediția originară drept *Canon la Decimă, Contrapunct la terță*), Bach a prescris o *Cadență* improvizată, ceea ce demonstrează inconfundabil că el dorea ca lucrarea sa fie executată efectiv. *Contrapunctul 5* este o *Fugă* la patru voci (directă și inversă). De această dată subiectul apare în figurile sale inițiale prin introducerea unor note de trecere în ritm punctat, astfel ca numărul notelor să ajungă din nou la 14, simbolul ghematric al lui Bach. Începută la patru voci, în ultimile cinci măsuri numărul crește mai

[205]Roman Vlad, *Interpretazione strumentale dell Arte della Fuga di J.S.Bach*, Editura *Ricordi*, primă audiție: Roma, Accademia Filarmonica Romana – *Teatro Olimpico*, 28 octombrie 1984; CD FREQUENZ CBH2, *Il Gruppo di Roma*, dirijor Alessio Vlad (n.n.).



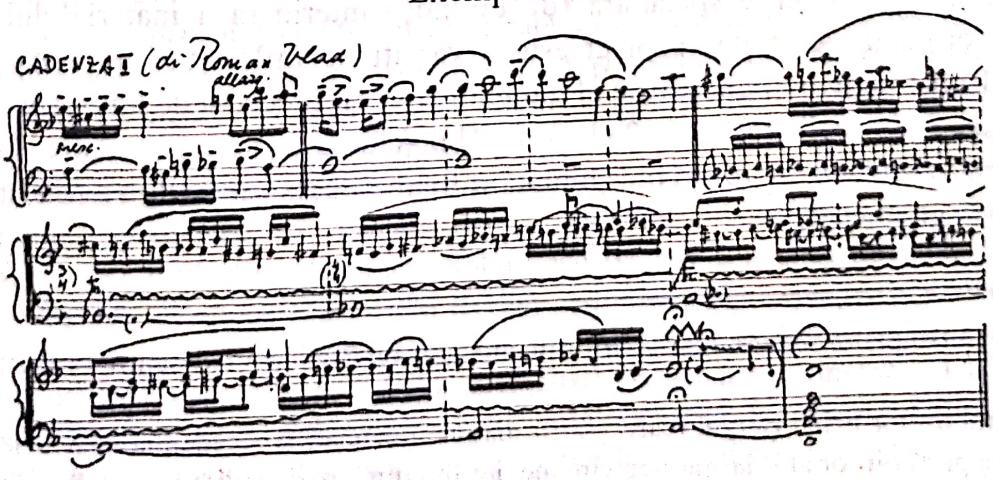
Scanned with OKEN Scanner

întâi la cinci și în final la șase: iată încă un argument că Bach se gândea la interpretări sonore concrete și nu abstracte ale acestei muzici. Nu se încalcă regula dorinței ca vocile unei fugi să rămână cele stabilite în expunerea materialului său tematic, decât pentru a obține tocmai o sonoritate mărită, efectivă și reală.

În ceea ce privește problema realizării sonore, care se naște din faptul că Bach a evitat să indice un anume instrument (sau formație instrumentală), diverși cercetători au susținut că el s-a gândit la un instrument cu tastieră, clavecin, pian sau orgă. Într-adevăr, unele *Fugi* s-ar preta la interpretări pe o claviatură (în special Fugile canonice la două voci). Altele însă nu permit o execuție potrivită pe claviatură. Trebuie să se ia în considerație inconvenientul uniformității care se produce inevitabil în cazul execuției a mai mult de 20 de texte contrapunctice unul după altul, pe aceeași temă fundamentală (chiar dacă variază) în aceeași tonalitate de *re minor*, fără ajutorul unei diferențieri timbrale oportune. Scriind *Arta Fugii* în partitură, adică pe portative separate pentru fiecare parte a țesutului polifonic, Bach nu a făcut altceva decât să reia o veche practică folosită de Monteverdi și Frescobaldi și care implică libertatea de a alege, de la caz la caz, instrumentul potrivit pentru fiecare «voce».

Primul care a înviat aceste pagini misterioase, care rămăseseră tăcute mai mult de un secol și jumătate, a fost Wolfgang Graeser. El a organizat, la 26 iunie 1927, în biserica *Sf. Thoma* din Lipsca (al carei cantor fusese Bach), o interpretare în transcripție orchestrală a *Artei Fugii*. Eu personal consider că o haină simfonică nu este ideală pentru a reda puritatea sublimă a polifoniei lui Bach. Unor ansambluri de corzi sau corzi și suflători în alte transcripții, eu prefer un grup de suflători: flaut, flaut în sol, două oboaie, corn englez, două clarinete în si bemol, clarinet în la, clarinet bas în si bemol, două fagoturi, doi corni, întregiți de un contrabas destinat să dubleze în mod facultativ partea mai gravă .[206] Un asemenea ansamblu asigură o omogenitate globală și o diferențiere timbrică a fiecărei părți, mai mare decât cea oferită de corzi și deci mai potrivită să redea transparența plastică a urzelii contrapunctice. Proiectul lui Bach a fost respectat riguros. Am compus numai (cu materiale din *Arta Fugii*) trei *Cadențe* alternative pentru *Canonul la Decimă*, pe care Bach le-a stabilit dar nu le-a compus" (vezi *Cadenza I* în Ex. 160).

Exemplul 160

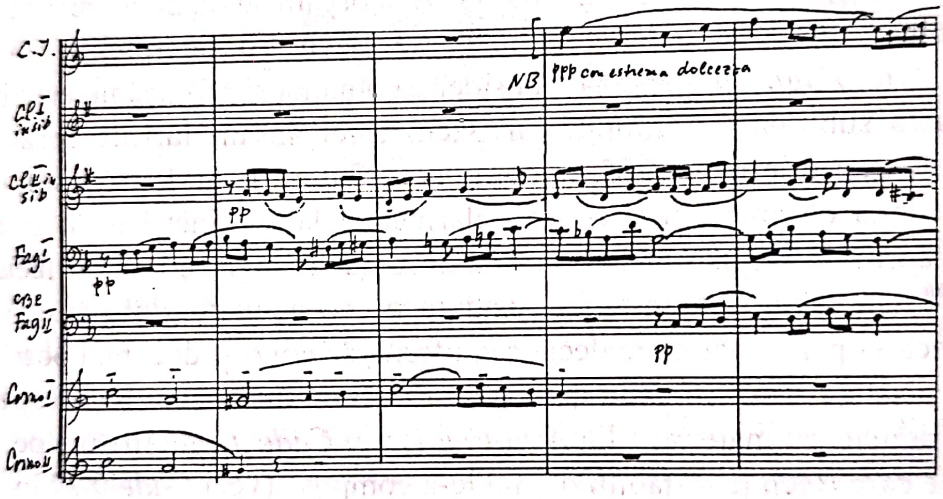





Scanned with OKEN Scanner

„ [...] *Contrapunctul XX* este *Fuga* cvadruplă neterminată, intitulată de Carl Philipp Emanuel *Fuga în trei subiecte*, întrucât manuscrisul lui Bach se întrerupe înaintea apariției celui de al patrulea subiect care trebuia să fie cel originar, al *Artei Fugii*. Lipsa acestui subiect a făcut pe unii cercetători (printre care și îngrijitorul ediției *Operei omnia* de Bach, pentru *Bachgesellschaft*) să afirme că această fugă nu aparține *Artei Fugii*. Problema a fost rezolvată în 1880, când Gustav Nottebohm a găsit prima soluție convingătoare și anume necesitatea suprapunerii celor patru subiecte, demonstrând în mod inconfundabil că aceste subiecte au fost compuse de Bach în vederea combinației în contrapunct cvadruplu. De atunci s-au făcut mai multe încercări (printre care cea de Busoni, în superba sa *Fantasia contrappuntistica*) pentru a completa partea ce lipsește din această gigantică *Fugă*. Eu personal m-am abținut să întreprind o astfel de încercare sau să adopt una din tentativele altora și m-am limitat să scot în evidență prezența implicită a subiectului principal al *Artei Fugii* și a unor variante semnificative în urzeala polifonică a *Coralului final*, redat în tonalitatea sa corectă și în forma în care ar fi dorit-o Bach" (vezi Ex. 161).

Exemplul 161




În ceea ce privește cele trei subiecte ale ultimei fugi, trebuie observat că primul este o variantă, în simetrie speculară (de oglindă) interioară a materialului inițial al subiectului originar. Al doilea subiect este o variațiune înflorită și alungită până la a cuprinde 41 note (simbolul ghematric al numelui BACH, precedat de inițialele celor două prenume J și S: în realitate 9+18+2+1+3+8=41). A treia parte a motivului BACH este prelungită până include 14 note, configurând în final o dublă semnătură a Maestrului prin melogramă și ghemetrie.[207]

---

[206] Oare este întâmplător numărul de 14 instrumente ales de Roman Vlad pentru orchestrația *Artei Fugii* ? (n.n.)

[207] Și reputatul dirijor Erich Bergel (care s–a format ca muzician la Academia de Muzică din Cluj și a activat ca prim dirijor al Filarmonicii clujene, iar în ultima parte a vieții ca profesor și dirijor în Germania) ne–a lăsat moștenire o variantă orchestrală a *Artei Fugii* (*Johann Sebastiam Bach – Die Kunst der Fuge*, Orchestration and the Last Fugue completed by Erich Bergel; Cluj Philarmonic



Scanned with OKEN Scanner

„ [...] Această ultimă rugăciune către Dumnezeu Tatăl, Dumnezeu Fiul și Dumnezeu Duhul Sfânt se încheie cu un mesaj de rămas bun nespus de mișcător. Poate că în nici o altă pagină ca în aceasta, suprema înțelepciune a lui Bach nu se contopește mai deplin cu suprema intensitate expresivă."[208]

## 5.4. Roman Vlad – *Întoarceri la Bach (de la clasici la moderni)*

În studiile *Ritorni a Bach* și *Bach e la Musica moderna*, Roman Vlad clarifică „vălul de uitare" care a acoperit opera lui Bach timp de un secol și demonstrează că stilul său reprezintă „o anticipație în istoria muzicii", iar faza în care epoca de după 1750 traversa procesul de creștere a „corpusului" formal al tradiției muzicale europene nu oferea posibilitatea continuării sale imediate. Până și înșiși fiii lui Johann Sebastian, deși crescuți în atmosfera artei paterne, nu considerau stilul său susceptibil unor dezvoltări ulterioare și mergând pe alte căi vor fi, mai ales doi dintre ei - Philipp Emanuel și Johann Christian - „cei care vor pregăti terenul artei apolinice și totodată demoniace a lui Mozart". De fapt, tocmai autorul *Clavecinului bine temperat*, mulțumită adopțiunii și folosirii sistematice a sistemului temperat, „a deschis muzicii calea tuturor dezvoltărilor ulterioare ce și-au găsit împlinirea în pancromatismul dodecafonic. Departe de a concepe țesătura polifonică numai în sens liniar, Bach s-a servit adesea de moduri de exprimare contrapunctice pentru a fonda și a consolida funcțiile armonico-tonale, stabilind în plus între dimensiunea orizontală și cea verticală a discursului un echilibru absolut și prin aceasta definitiv. Pe de altă parte, țintind spre «proiecte» contrapunctice cât mai pure, el nu ezită să îmbine vocile singulare, creând împletiri armonice care anticipează descoperiri ce în cursul normal al evoluției armoniei diatonice trebuiau aduse mult mai târziu, iar în

---

Orchestra conductor by Erich Bergel; Bouvard & Pécuchet Records, Budapest; Glória Compact Disc Factory Ltd.; Live Recording of a Public Concert on October 2, 1991 in the Synagogue of Dohány utca – Budapest; B & P Production 1992 GBP oo4). E. Bergel considera „orga cel mai potrivit instrument pentru redarea structurilor polifonice ale conceptelor lui Bach"(CD, *op. cit.*), dar în contrast cu obiectivitatea sunetului orgii, după opinia sa, „coardele și suflătorii sunt mai bine dotați pentru exprimarea unor emoții intense", fapt care l–a determinat să recurgă la alegerea orchestrei simfonice. Pe lângă încheierea ultimei *Fugi* și combinarea tuturor subiectelor din *Arta Fugii*, Erch Bergel a elaborat și două volume despre creația lui Bach: *Johann Sebastiam Bach – Die Kunst der Fuge* (Ihre geistige Grundlage im zeichen der thematischen Bipolarität), Max Brockhaus – Musikverlag, Bonn, 1980 și *Bachs Letzte Fuge* (Die *Kunst der Fuge* – ein zyklisches Werk Entstehungsgeschichte – Erstausgabe – Ordnungsprinzipien), Max Brockhaus – Musikverlag, Bonn, 1985. Cercetarea sa, „solid ancorată într–o analiză muzicală minuțioasă", oferă, după Prof. dr. Friedrich Smend din Berlin, „noi dimensiuni creației bachiene târzii" (în Erich Bergel, *Johann Sebastiam Bach - Die Kunst der Fuge* -, *op cit.* ). Muzicologul Karl Teutsch din Stuttgart apreciază, deasemenea, concluziile lui Erich Bergel drept „uimitoare și nelimitate. Ele demonstrează faptul că fiecare notă dintr–o lucrare are o anumită funcție, integrată în principiile structurale ale conceptului ideatic al întregului" (în Erich Bergel, *Bachs Letzte Fuge*, *op. cit.*) - n.n.

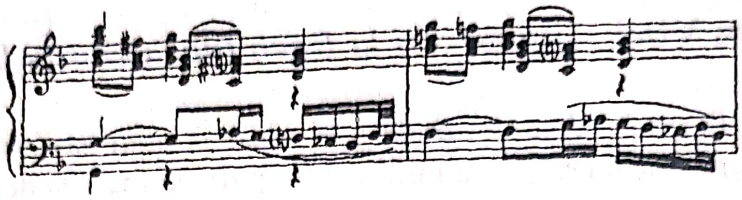
[208] Vezi Roman Vlad, *L'Arte della Fuga di J. S. Bach*, Programul de concert al Filarmonicii din Roma, 5 martie 1986, pp. 3–13 și CD *Frequenz* CB H2.



Scanned with OKEN Scanner

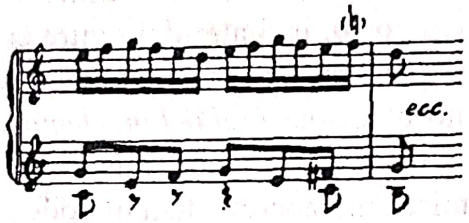
unele cazuri duc dincolo de universul sonor heptatonal, de exemplu pasajul din cunoscutul *Andante* al primului *Concert Brandenburgic*, unde o voce a țesutului polifonic, modulând cu întârziere deasupra altei voci, dă naștere, chiar dacă numai în trecere, unui acord cu caracter politonal."[209]

Exemplul 162



Și în *Fuga* care încheie *Toccata în do major pentru orgă*, deși într–un stadiu embrionar, vocile se găsesc în tonalități diferite.

Exemplul 163




După Roman Vlad, este clar că asemenea „îndrăzneli", care se deschideau în fața unor revelații profetice sub aspecte pe care muzica le va asuma doar într-un viitor îndepărtat, nu puteau constitui premisele unor evoluții imediate, căci ar fi însemnat un salt nemaiîntâlnit în dezvoltarea treptată și rectilinie a tradiției muzicale occidentale.[210]

„Înainte de a fi ajuns la împlinire pentru a relua și a continua cercetarea contrapunctică ce nu fusese invalidată de absorbirea armonică, armonia tonală trebuia să parcurgă ciclul ei întreg. Într-adevăr, de la jumătatea secolului al XVIII-lea și până la începutul secolului XX, calea principală a acestei istorii va fi marcată de formarea progresivă de entități armonice cuprinzând un număr tot mai mare de sunete ce aparțin gamei diatonice, până ce, odată cu folosirea sistematică a acordului de terțiadecimă ce înglobează toate cele șapte sunete proprii unei tonalități determinate, se va ajunge la saturația spațiului heptatonic, a cărui structură va suferi pe parcurs un proces de eroziune internă prin folosirea cromatizării tot mai îndrăznețe a articulațiilor sale tonale. Numai în

---

[209] Vezi Roman Vlad, *Ritorni a Bach*, în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.*, p. 46 și *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, p. 15.

[210] Concluziile lui Roman Vlad sunt adesea menționate în cercetările care privesc procesul complex de transformare și prefacere a limbajului artei sunetelor. Max Eisikovits, de pildă, în capitolul *Elemente ale limbajului muzical bachian în lumina muzicii din prima parte a secolului al XX–lea*, inclus în volumul *Polifonia barocului – stilul bachian* – (*Editura Muzicală*, București, 1973, pp. 447–490), pe lângă exemplele lui R. Vlad (citate din *Istoria dodecafoniei*), identifică numeroase cazuri de întrebuințare a totalului cromatic în spații relativ restrânse de construcții melodice în *Patimile după Ioan*, *Patimile după Matei* și *Missa în si minor*, „acordul Tristan" în *Fuga IV* (măsura 61) din *Arta Fugii*, insinuări ale acordului de cvarte în *Sonata IV pentru orgă* (*Andante*) etc.



Scanned with OKEN Scanner

acest moment va deveni necesară o întoarcere la procedee contrapunctice capabile să justifice liniar aglomerările armonice care se vor desluși în spațiul pancromatic al celor douăsprezece sunete, dând astfel cale liberă unei noi faze evolutive care permite exploatarea integrală a posibilităților formale inerente sistemului temperat. Este natural ca această întoarcere la o concepție liniară a muzicii să se întâmple, vorba lui Busoni, «sub semnul lui Sebastian cel Mare», adică sub semnul celui care a fost creatorul inegalabil al contrapunctului."[211]

Pe drept cuvânt – susține Roman Vlad –, eclipsa operei lui Bach nu a fost niciodată totală și în fond opera sa nu încetase să se impună compozitorilor secolului al XVIII-lea și al XIX-lea. Este cunoscut că înainte ca neoclasicii moderni să propună „reîntoarcerea" și chiar înainte de Mendelssohn, care prin deshumarea *Pasiunii după Sf. Matei* deschidea calea de recuperare istorică și intrarea definitivă a operei bachiene în circuitele vieții muzicale, la Mozart, asimilarea valorilor tehnice și spirituale ale artei lui Bach a avut o greutate determinantă în evoluția sa stilistică. Faptul că multe compoziții mozartiene inspirate direct din Bach au rămas incomplete sau fragmentate este o mărturie a efortului și, poate, a zbuciumului creator surprinzător la un geniu ca Mozart, la care, de obicei, viziunea și realizarea par să fie simultane și care se consideră „spontan" prin excelență. În finalul Simfoniei *Jupiter* „elementele tehnice ale stilului contrapunctic sunt perfect asimilate și, pierzând aspectul exterior de canoane formale, devin armătura internă a unui discurs sonor a cărui calitate expresivă, specific mozartiană, a pierdut orice urmă de aromă bachiană. Și [...] pentru a cunoaște un alt exemplu de contrapunct cvadruplu ca la Mozart în acest final, va trebui să așteptăm cele *Patru piese pentru cor mixt* op. 27 de A. Schönberg. Dealtfel, momentele «a la Bach» nu lipsesc nici în lucrările [...] lui Haydn, [...] care și-a pus puterea la încercare într-un «tour de force» flamand în *Menuetul* său «a ritroso».

Despre romantici se poate spune că, în urma îndepărtării lor de polifonia clasică, a crescut cultul lor pentru Bach, paralel cu prestigiul stilului imitativ". Mendelssohn, începând cu *Preludiile și Fugile op. 35* pentru pian și cu cele *Trei Preludii și Fugi pentru orgă*, lucrări care se prezintă ca o regândire în manieră romantică a formei preferate de Bach, aduce un omagiu explicit acestuia. Schumann a procedat la fel în cele *Șase fugi pe numele Bach* op. 60 pentru orgă și a demonstrat că era fascinat de vechile forme contrapunctice și în alte lucrări. La Wagner, renașterea contrapunctului este anunțată, între altele, de polifonia din *Maeștrii Cântăreți*, de mobilitatea și autonomia crescândă pe care vocile interne tind să le recâștige în toată muzica sa. Dar la Brahms apare pentru prima dată o tendință care, în contrast cu entuziasmul de avangardă predominant la romantici, se îndreaptă spre trecut.

După părerea lui Roman Vlad, primul compozitor care a realizat, în mod propriu-zis, o adevărată și proprie „întoarcere la Bach" și a prefigurat în mod explicit acea estetică a „întoarcerilor", care în secolul XX vor fi numeroase, a fost Max Reger, care „în lucrările sale, construite cu o abilitate superlativă a meșteșugului, a țintit nu numai la

---

[211] Roman Vlad, *Ritorni a Bach*, în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.*, pp. 46–47.

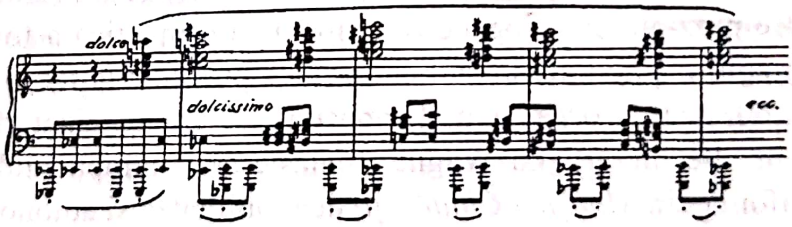


Scanned with OKEN Scanner

refacerea unor vechi forme polifonice, dar a utilizat chiar formule stilistice tipic bachiene". Deși născut cu numai un an înaintea lui Schönberg, deci aparține cronologic generației care a produs reînnoirea modernă a muzicii europene, Reger nu se servește de contrapunct pentru a ieși din armonia tradițională, ci îi folosește numai limitele elasticității, „împingând până la o saturație hipertrofică cromatizarea entității diatonice și rămânând cu consecvență aproape de cadrul armoniei postwagneriene". Astfel, în viziunea lui Roman Vlad „barocul «neobachian» al lui Reger nu apare deci legitimat de profunda determinare istorică ce condiționează reînflorirea contrapunctului în muzica modernă și nu este justificat de exigențe expresive inevitabile care ar răscumpăra răceala virtuozității constructive, rațiune pentru care actualitatea muzicii sale a pălit repede, chiar dacă exemplul său a contribuit în parte la îndrumarea lui Hindemith pe calea contrapunctului".

Cu totul alte rațiuni interioare și cu totul altă deschidere de orizont l-au condus pe Ferruccio Busoni spre Bach. „El este poate unicul caz fericit în împlinirea aspirației către o sinteză armonico-polifonică [...]. Busoni ajunge la nivelul la care aspiră și reușește să culeagă «o rază a eternului soare, muzica», «o rază a misterului care învăluie umanitatea», tocmai acolo unde el se îndepărtează de muzica lui Bach, nu pentru a face acele magistrale transcripții, adevărate creații noi care îi vor aduce celebritatea, ci pentru a-i prelungi într-un anumit sens semnificația, construind în jur edificiile sale și aurele sale sonore în care misticismul lui Bach se transpune într-o magică, rarefiată atmosferă transcendentă, în ascunse viziuni ultraterestre. Pentru a obține aceste extraordinare treceri stilistice și imaginative, Busoni folosește adesea mijloace aparent foarte simple. Astfel, în pasajul *Preludiului Coral*, care deschide *Fantasia contrappuntistica* (Ex. 164), mi bemolul (ribattuto) în octave, ca notă de pedală străină de tonalitatea melodiei, înlătură tonica (*la*) și, anulând tensiunea din câmpul tonal, pare să îndepărteze orice culoare armonică a acordurilor perfecte cu care este armonizat coralul, conferindu-i o imagine aproape spectrală."[212]

Exemplul 164




Compozitorii anti-impresioniști din cercul parizian se întorc la Bach cu atitudini, într-un anumit sens, în antiteză față de cele urmărite de Busoni. În timp ce Albert Roussel se va folosi de experiența contrapunctică pentru a ajunge la caracteristica sa, „o scriitură polimodală seacă," E. Satie se va servi de ea, „potrivit propriei naturi excentrice", într-un mod foarte îndepărtat de spiritul autentic, în maniera cea mai contrastantă cu „seriozitatea" stilului polifonic. În *Prélude du Rideau Rouge* care servește drept introducere la *Parada*, solemnitatea bachiană a primelor măsuri, care prezintă, potrivit

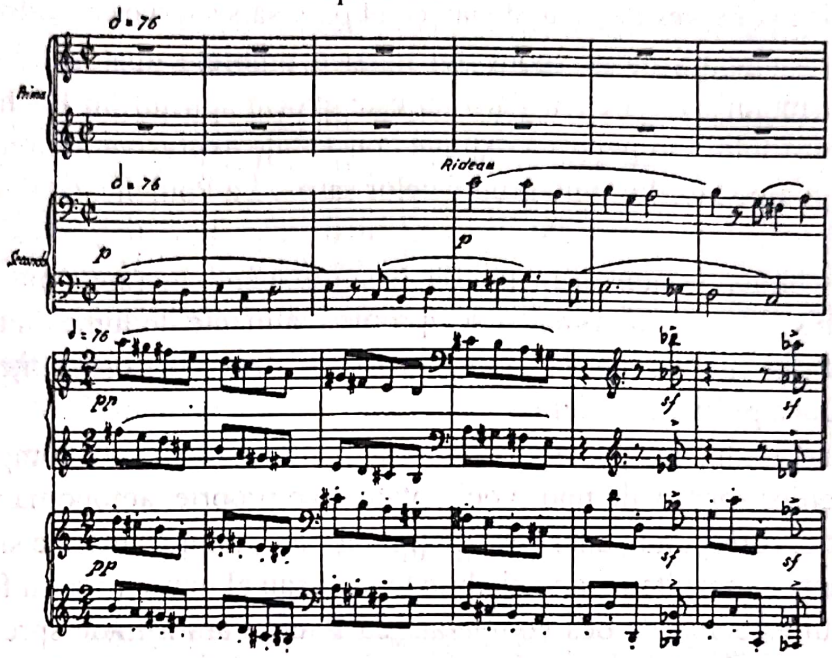
[212] Roman Vlad, *Ritorni a Bach*, în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.*, pp. 51–53.



Scanned with OKEN Scanner

celor mai rigide legi ale unei expoziții în formă fugato, o temă de savoare arhaică, este contrazisă imediat de scări mecanice, repetate stereotipic, ca un disc spart, de mici formule goale care „a posteriori" îi modifică semnificația în sens aproape echivoc, din care rezultă acel fugato lustruit, indefinit, cu sunet „fals"[213] (Ex. 165).

Exemplul 165




Exemplul lui E. Satie a contribuit cert la determinarea atitudinii neoclasice a lui Stravinski. Dar numai în opera lui Stravinski poetica revenirilor capătă o amploare capabilă să se impună ca una dintre problemele criticii centrale ale muzicii moderne, pentru că nu mai este vorba de o simplă reîntoarcere la concepția liniară a muzicii, de reluarea unor formule desuete sau de apropierea de spiritul compozitorilor din trecut, ci adesea este cazul unor compoziții cu materiale derivate, ale unor reformulări de imagini sonore.

În studiul *Ritorni a Bach* Roman Vlad nu pune în discuție *neoclasicismul* stravinskian,[214] ci stabilește doar în ce măsură și cu ce intenții s–a inspirat Stravinski din

---

[213] Roman Vlad, *Ritorni a Bach*, în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.*, p. 55.

[214] Forța lui Stravinski de a întreprinde acea acțiune titanică de reinterpretare și cucerire a tradiției artei europene va fi dezbătută în capitolul *Roman Vlad, exeget al operei stravinskiene*, din partea a doua a lucrării noastre. Unii comentatori au încercat să deslușească în fiecare etapă a acestei „cuceriri" o anumită ordine: în *Octet* , Stravinski s–ar fi inspirat din muzica venețiană a Renașterii, ale cărei ecouri străbat în unele lucrări ale lui Bach; în *Concertino*, în *Concertul pentru pian și instrumente de suflat*, modelul urmat ar fi fost tot J. S. Bach; Oratoriile profane de Händel i–ar fi servit ca izvor de inspirație pentru *Oedipus Rex*; Ph. Emm. Bach i–ar fi oferit un model pentru *Sonată*; *Serenada pentru pian* ar fi fost scrisă în stilul de la sfârșitul secolului XVIII; *Apollon Musagète* ar fi caracterizat de elemente proprii secolului XIX; *Capriciul pentru pian și orchestră* ar însemna o revenire la pianistica strălucitoare a lui Weber și Mendelssohn; în sfârșit, baletul *Le Baiser de la Fée* ar reprezenta un omagiu adus lui Ceaikovski. După părerea lui Roman Vlad, nu trebuie supraevaluată importanța analogiilor care pot justifica asemenea apropieri.



Scanned with OKEN Scanner

Bach. „Examinând astăzi lucrările rezultate din efortul lui Stravinski de a se apropia de tradiția muzicală occidentală, se constată că elementele bachiene incontestabile, deși evidente, nu se impun mai mult decât cele mozartiene sau cele din secolul al XIX-lea. [...] Stravinski se raportează destul de limitat la Bach, și anume la liniaritatea nudă a *Partitelor* și a *Suitelor* și, mai ales, a *Invențiunilor la două voci*, accentuând scandarea aproape mecanică și expresia seacă, deoarece el pare să se servească adesea de elemente bachiene [...] cu intenția de a izgoni din muzică umbrele «patosului» sentimental și culorile folclorismului". Deci chiar dacă nu este evocat spiritul lui Bach, „Stravinski se slujește de litera stilului său pentru a extrage consecințe expresive indirecte. Dimpotrivă, altul este cazul compozitorilor din «grupul celor șase». La Poulenc, citatele bachiene sunt făcute fără argumentații raționale și sunt mai degrabă „bon-mots"-uri spirituale. Honegger, în schimb, îl omagiază pe Bach compunând lucrarea pianistică *Prelude-Arioso-Fughette sur le nom de Bach* și se apropie realmente de lumea modelului său"[215], iar Milhaud recurge mai des la deducții tematice și dezvoltă consecințele politonale la care trebuie să ducă polifonia liniară .

Pentru Hindemith, poate mai mult decât pentru oricare alt compozitor modern, „împletirea urzelilor sonore ale unor voci dotate de o proprie, autonomă vitalitate, în stil pur contrapunctic, corespunde unei necesități interioare, intuită autentic și spontan și care deci nu se prezintă ca rezultantă a unei abile tehnici sau al unui program formal complex. De aceea arta lui este atât de des comparată cu Bach. Fără a tinde spre transfigurări și transcendențe busoniene, fără a accentua caracterul baroc al figurilor de stil bachiene cum o făcea Reger", în *Fugile* și *Interludiile* din *Ludus Tonalis*, Hindemith, ca odinioară Bach în *Arta Fugii*, „oferă «un summum» al științei sale contrapunctice și al noilor concepte asupra organizării tonale derivate, conferind acestor lucrări, după exemplul *Clavecinului bine temperat*, o valoare practică pentru studii pianistice".

„Lecția lui Bach – scrie Roman Vlad – acționează într-o manieră determinantă, deși cvasi-subteran și invizibil, asupra formației stilului lui Casella, care mărturisește că s-a familiarizat cu arta lui Bach din copilărie, iar la finele vieții sale va elabora o magistrală ediție a *Clavecinului bine temperat*, egală ca importanță cu cea a lui Busoni. Dar aflându-se sub imperiul necesității de a reînnoda firele dispersate ale tradiției instrumentale italiene din secolele XVII și XVIII, se va atașa, mai mult ca de Bach, de compozitorii italieni din acea epocă (în special de Vivaldi și Scarlatti). Oricum, opera lui Bach a îndeplinit pentru el funcția propedeutică de a-l sensibiliza și a-l predispune la înțelegerea polifoniei clasice și preclasice și de a sădi în el convingerea necesității reîntoarcerii la concepția liniară a muzicii, pentru a putea înfrunta problemele impuse de evoluțiile muzicii moderne. O astfel de concepție îl determină să adopte, simultan cu Stravinski, contrapunctul cu fâșii armonice eterogene; ba chiar există o lucrare casellianâ în care Vuillermoz utilizează pentru prima dată, în 1914, termenul de «poliarmonie»."[216] Casella nu a omis totuși să aducă omagii lui Bach, realizând o foarte personală

---

[215] Roman Vlad, *Ritorni a Bach*, în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.*, pp. 56–57.

[216] *Idem.*

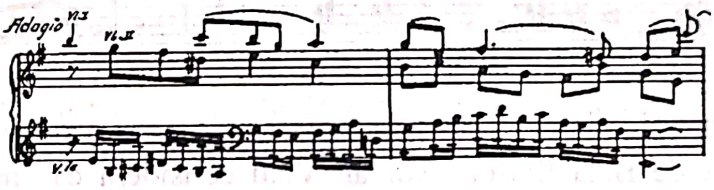


Scanned with OKEN Scanner

„interpretare orchestrală" a *Ciacconei* și compunând *Due Ricercari sul nome di Bach*, „temă celebră de care mulți compozitori s-au servit, dar el a știut să o dezvolte într-un discurs cu totul original și lipsit de orice reminiscență bachiană".

Oprindu–se la A. Schönberg, Roman Vlad relevă mai întâi faptul că de la poemul simfonic *Pelleas și Mélisande* (1903) la primul *Cvartet de coarde* (1905) și în continuare, părintele dodecafoniei „va urmări consecvent restaurarea contrapunctului, indicând în scrierile sale teoretice că este virtutea principală care asigură «demnitatea actului componistic». [...] Totuși, în cazul lui nu este vorba de o «reîntoarcere la ...» (pe care o ironizează în prefața la *Trei satire* op.28), ci de o «reactivare», de o continuare a unei evoluții întrerupte". Pe lânga transcripțiile pentru orchestră la două *Preludii de Coral* (1921) și la *Preludiul și Fuga în mi bemol major* (1928) de Bach, „există o lucrare de Schönberg în care se găsesc, chiar dacă în afară de orice asemănare lexicală, pasaje ale căror semnificații expresive se realizează într-un climat cert bachian, apropiat de lirismul intens, dureros de *Pasiune* (*Patimă*), atât de adânc în toate *adagiourile bachiene.* Este vorba de *Suita op.35 pentru corzi.*"

Exemplul 166




Așa cum rezultă dintr-o frază (dedicată lui Schönberg) a celebrei definiții apologetice pe care Riemann a dat-o lui Bach, intitulată *Credo* și publicată de Berg[217], „discipolii credincioși ai lui Schönberg pun figura lui pe un plan absolut, la aceeași înălțime cu cel al lui Bach, dar, mai mult, îi atribuie o semnificație istorică simetrică cu cea pe care a avut-o Bach la vremea sa. Astfel, în timp ce Bach, încheind era muzicii polifonice de stil contrapunctic și imitativ, a deschis era armoniei, Schönberg a încheiat perioada stilului armonic și a redeschis era unei polifonii contrapunctico-imitative."

Din creația lui Anton Webern (analiztă pe larg în *Istoria dodecafoniei*), Roman Vlad menționează transcripția orchestrală după *Fuga la șase voci* (din *Ofranda muzicală*), „în care sunt aplicate procedee proprii de instrumentație, în scopul nuanțării timbrale, nu numai a arhitecturii intrinseci, ci și a configurației celulare a structurii tematice". In Adagio–ul final al *Concertului pentru vioară*, compus în pragul morții, Alban Berg „se folosește de melodia corală *Basta Signore, prendi il mio spirito* (*Ajunge Doamne, primește spiritul meu*), extrasă din Cantata *O Eternitate, cuvântul tunetului* de Bach, introducând-o într-un țesut dodecafonic a cărui structură oferă posibilitatea realizării

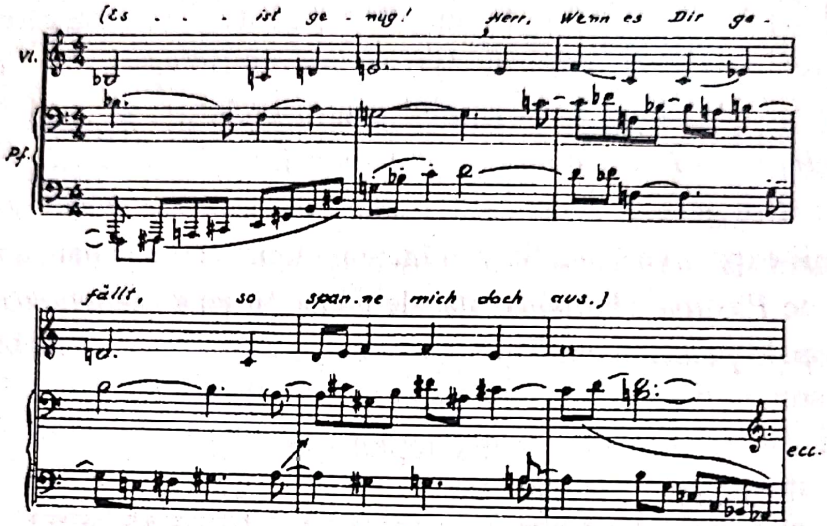
[217]*Crezul* apologetic publicat de A. Berg în numărul din ianuarie 1930 al revistei berlineze *Die Musik*, este citat de Roman Vlad în *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, p. 113.



Scanned with OKEN Scanner

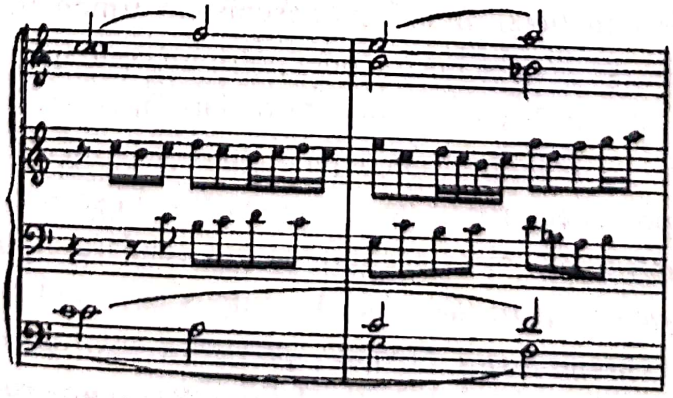
acestei altoiri organice (Ex.167). Ca și la Busoni, alternativa pe care Berg o alege din această recurgere la tema bachiană nu constă într-o travestire neoclasică, nici într-o variațiune ornamentală, ci într-o amplificare, o sublimare a semnificațiilor sale care devin termeni de plecare spre un proces de transcendență expresivă ce deschide compozitorului zonele cele mai înalte ale spiritului."

Exemplul 167




Reminiscențe și stileme bachiene se găsesc, de asemenea, și în câteva piese din ciclul *Mikrokosmos* de Béla Bartók. Roman Vlad consideră că „momentul extrem în activitatea de creație a lui Bartók primește un reflex luminos bachian când în metafizicul *Adagio* din neterminatul *Concert numărul 3 pentru pian și orchestră*, în interiorul motivului de coral apar figurații ce evocă un ecou îndepărtat al *Preludiului* din *Partita în si bemol.*"

Exemplul 168





Scanned with OKEN Scanner

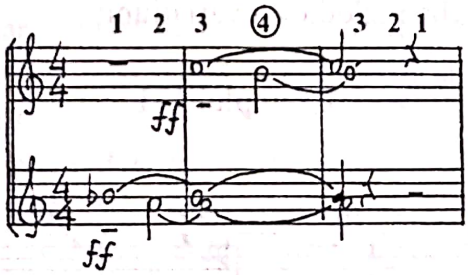
## 5.5. Omagiu lui BACH: *Arta Variațiunii* de Roman Vlad

Intenția lui Bach, cum se poate deduce din construcția operei, era ca *Arta Fugii* să constituie un adevărat "summum" al experienței contrapunctice seculare și în același timp să ofere un exemplu culminant al artei variațiunii. Subiectul principal (derivat prin permutarea primelor și ultimelor note din *Thema Regium* pe care este construită *Ofranda muzicală*) este supus unor variațiuni de toate genurile nu numai de la o Fugă la alta, dar uneori chiar în interiorul aceleiași Fugi. Acest fapt este în contradicție cu legea scolastică potrivit căreia subiectul unei Fugi poate fi supus unor mici mutații tonale în răspunsuri sau poate fi răsturnat, diminuat sau mărit în valorile sale metrice, dar nu poate fi variat în alt fel.

*Arta Fugii* este și o artă a variației. De aceea omagiindu-l pe Bach - compozitorul „absolut", Roman Vlad își intitulează una dintre creațiile sale reprezentative *Arta variațiunii*.[218] Prima parte a ciclului, compusă în anul 1992, a fost interpretată și de Orchestra Filarmonicii *Moldova*, dirijată de Ovidiu Bălan, cu prilejul decernării lui Roman Vlad a titlului de *Doctor Honoris Causa* al Universității de Arte *George Enescu* din Iași. Întregul ciclu, care se află încă în curs de elaborare, va avea o durată de peste două ore, aproximativ egală cu *Arta Fugii*.

Sunetele *Si bemol–La–Do–Si* (melograma *BACH*) reprezintă sămânța originară (înainte de temă) a acestei creații. În prima mișcare *Motivo* (*Tempo giusto*), cele patru sunete sunt închegate (în *tutti*) mai întâi în centrul spațiului sonor (Ex. 169) și succesiv proiectate melodic (tot în *tutti*) în patru octave ale registrelor instrumentale.

Exemplul 169




Chiar din introducerea–sinteză a motivului și combinarea celor patru sunete pentru formarea clusterului (1–2–3– 4 –3–2–1, Ex. 169) se poate deduce că nu vom avea o compoziție care ar presupune reformularea unor imagini sonore și nici accentuarea caracterului baroc al figurilor bachiene. Roman Vlad dezvoltă motivul *BACH* – unul dintre motivele cele mai frecvent utilizate în muzica secolului XX (care apare aproape ca un „makam al secolului"[219]) – într–un discurs original, cu deschideri spirituale postmoderne.

---

[218] Roman Vlad, *L'Arte della Variazione*, Editura *Ricordi*, primă audiție: a XLIX-a ediție a *Săptămânii muzicale sieneze*, 25 iulie 1993.

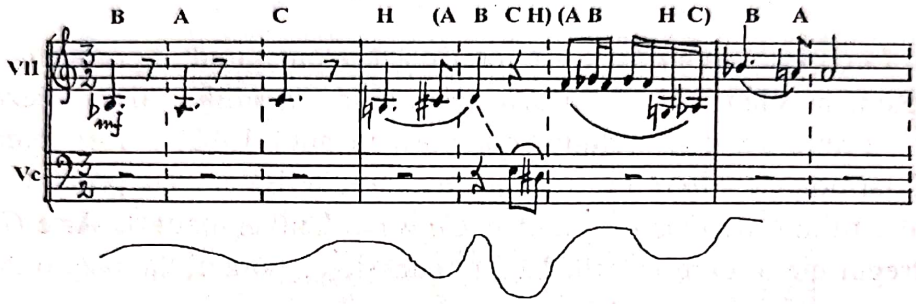
[219] Andrei Benkö, *Motivul B–A–C–H în muzica secolului XX*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 4, Conservatorul de Muzică *Gheorghe Dima*, Cluj, 1968, p. 147.



Scanned with OKEN Scanner

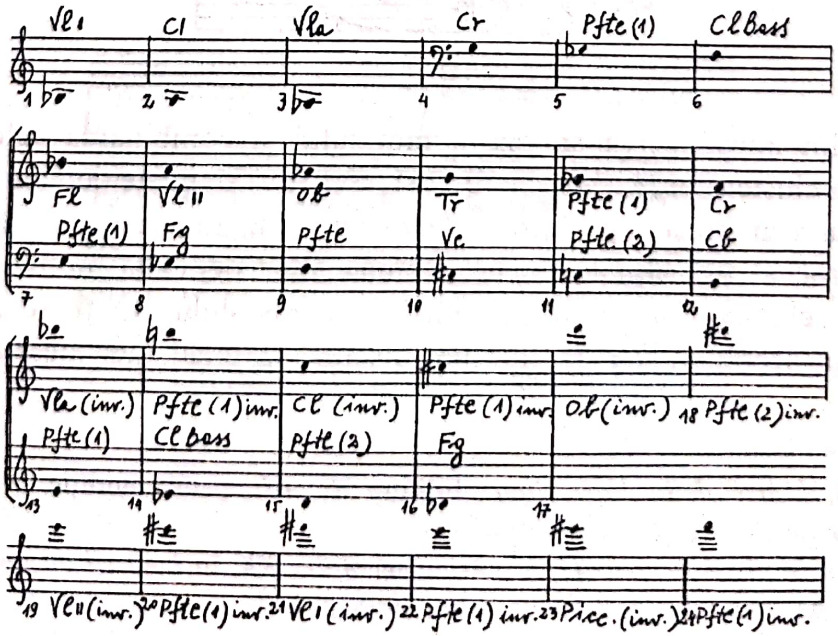
*Variațiunea I* (*Acrostico-Canonico*) impune polifonia liniară imitativă. Dacă în *acrostih* literele inițiale ale versurilor alcătuiesc un cuvânt sau o propoziție, aici primele sunete ale temei reproduc melograma *BACH,* iar imitațiile (transpunerile) încep tot timpul de pe al doilea sunet al temei. Structurată pe baza melogramei *BACH*, cu două permutații transpuse (*A–B–C–H* și *A–B–H–C*), tema (Ex. 170) cuprinde astfel cele douăsprezece sunete ale sistemului temperat (în această lucrare Roman Vlad nu a folosit sferturile de ton, în modulo 24), la care se adaugă repetarea sunetelor *si bemol* și *la*, ajungând la numărul 14, simbolul numelui BACH.

Exemplul 170



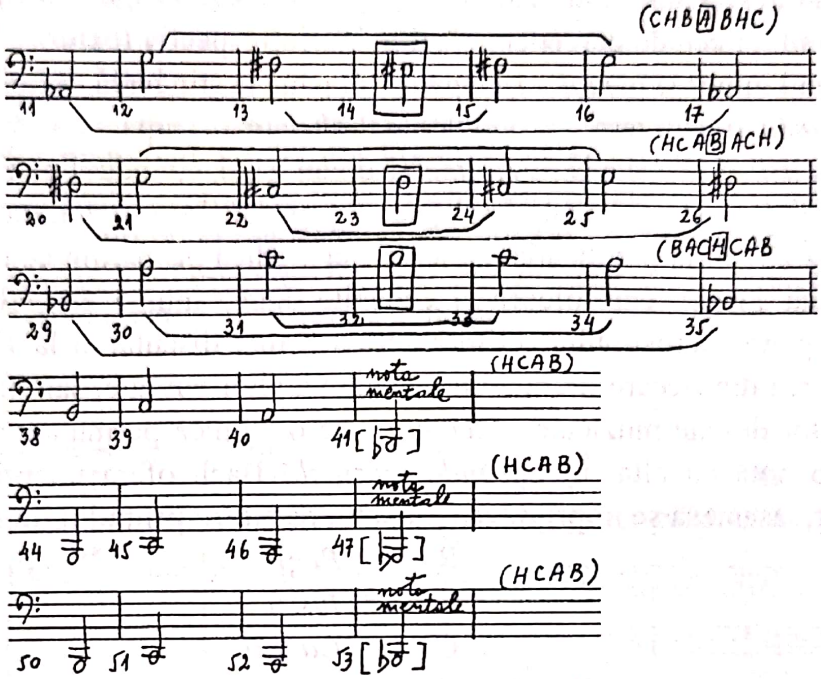

Primele șase intrări în acest canon „perpetuum" sunt realizate de: violina I, clarinet, violă, corn pian (1) și clarinet bas. Începând cu măsura nr.7 la fiecare transpunere (intrare) a temei participă concomitent câte două instrumente în mixturi la interval de cvintă micșorată sau cvartă mărită. De la măsura 13, odată cu inversarea temei, inițiată de violă, vom auzi în același timp directa și inversarea, iar de la măsura 17 rămâne în canon numai inversarea. Notăm în exemplul 171 transpunerile (intrările) temei în 24 de măsuri, pentru a ne putea imagina curba melodică a variațiunii.

Exemplul 171



De la măsura 11 canonul are ca suport în registrul grav – la trombon și în ultima apariție la pian – melograma în următoarele permutări: *C–H–B– A –B–H–C*; *H–C–A– B – A–C–H*; *B–A–C– H –C–A–B*; *H–C–A–B* (Ex. 172).

Exemplul 172




În această variațiune tema parcurge o impresionantă curbă melodică: prin transpunerile în toate registrele sonore, de la cadrul unei octave spre registrul înalt și prin inversare spre cel grav, se creează un evantai care atinge limitele audibilului . Prin ieșirea treptată a vocilor și eliminarea unor sunete (prin *note mentali*) se ajunge din nou la monodie. Instrumentele grave – trombonul, contrabasul și pianul – intonează în *piano possibile* melograma. Ieșirea succesivă a instrumentelor aduce totodată și eliminarea ultimului sunet *si bemol* (devenind *nota mentale*), monodia continuând, parcă, în mod ideal, la infinit. Ca și la cele *Cinci elegii*, muzica se îndepărtează treptat și, trecând dincolo de „bariera timpului", s–ar perpetua în continuum.

*Variațiunea a–II–a* (*Mosso tempestoso*) poartă și subtitlul *Meloritm*, indicându–se, astfel, legătura dintre valorile metrice și intervalele melodice, tehnică discutată și în capitolele anterioare. Secvențele, permutațiile și cele patru forme ale imitației (directa, inversa, recurența și inversarea recurenței), întâlnite în constelațiile Cantatei *Le ciel est vide* sau *Cinci elegii*, stau la baza organizării materialului sonor și în această variațiune cu caracter de *toccata*. Exploziei melodice într–un adevărat *perpetuum mobile* – ce se menține în registrul grav – i se suprapun permutații ale melogramei la 3–6 voci cu ritmuri incisive, uneori în dialog, sau mici canoane, care imprimă o notă agitată cu totul deosebită în contextul lucrării. Consecințele politonale rezultate din polifonia liniară, accentele asimetrice și violența ritmică (*con estrema precizione ed energia ritmica, marcatissimo, tagliente, con molta violenza ritmica* – notează compozitorul) amintesc, cu siguranță, de spiritul muzicii lui I. Stravinski.



Scanned with OKEN Scanner

Cea de *a III–a Variațiune* (*Adagio*), indicată ca un *Cântec al viorilor* (*Il canto dei violini*), se înfățișează ca o monodie „dublu acompaniată."[220]

În *Variațiunea a IV–a* (*Vortex primus*) instrumentele de coarde și de suflat execută, furtunos și voit haotic, 12 din cele 24 de permutații ale celor patru note tematice cu respectivele transpuneri în cadrul unei octave. Pianiștii complementează discursul cu arpegii rezultate din suprapunerile armonice. Sigur, prin acest aspect liniar ieșim din zona detaliului și intrăm în cea de percepere a aglomerării, respectiv textura. Pianul cu pedală rămâne pe trisonul minor *si bemol – re bemol – fa* până la stingerea definitivă a sunetului.

*Variațiunea a V–a* este desemnată ca *Themura*. După cum s–a mai spus, în studiul *Nei nomi di J. S. Bach e G.F. Händel*, Roman Vlad, citându–l pe Friedrich Blume, surprinde substratul „ocult, cabalistic" (magic) al procedeelor întrebuințate de J. S. Bach, care nu se limita numai la practicarea „ghematriei", adică prima din cele trei tehnici ale *Cabalei* denumită *Tseruf*, dar folosea și celelalte două, anume *notarikon* și *themura*. *Notarikon* corespunde acrostihului (despre care s–a mai discutat și la *Variațiunea I)* și constă în generarea din fiecare literă a unui cuvânt a altor cuvinte, sau din fiecare notă a unui motiv a altor desene muzicale. *Themura* este o tehnică permutativă: se schimbă o literă cu alta, o notă cu alta. În *Ofranda muzicală* Bach oferă un prim exemplu de *notarikon* literar, lăsând să se imprime la începutul partiturii primului *Ricercar*:

R *Regis*
I *Iussu*
C *Cantio*
E *Et*
R *Reliqua*
C *Canonica*
A *Arte*
R *Resoluta*

Un alt exemplu de *notarikon*, de această dată muzical, se găsește în *Canon per augumentationem, contrario motu* (*Canon prin augumentare și mișcare contrarie*) în care din fiecare temă provenită din *Thema Regium* înfloresc alte figuri.

Tehnica *themura* folosește în mod special motivul provenit din numele lui Bach. Acest motiv nu dă substanță numai secțiunii finale a ultimului *Contrapunctus* din *Arta Fugii*, dar mai mult sau mai puțin evident sau ascuns o pătrunde în întregime. El apare întrețesut discret și în altă lucrare destinată acelei *Correspondierende Societät*, *Variațiunile canonice* pe tema *Vom Himmel hoch* (*Din înaltul cerului*), prezentată societății în 1747 și apare și în împletirea vocilor în ultima *Fugă* a volumului al doilea din *Clavecinul bine temperat*. În măsurile 3-4-5 ale imnului spiritual (geistliches Lied) *Ermunt're dich, mein schwacher Geist* (*Înviorează-te, suflete slab*), Bach introduce melograma sa în permutația retrogradă *H–A–C–B* care reflectă procedeul *themura* zis *athbash* prin analogie cu schema care prevede substituirea primei litere din alfabetul ebraic *aleph* cu ultima *thau*, celei de a doua cu penultima ș.a.m.d. În *Arta Fugii* tema *B–*

[220]Programul primei execuții absolute a *Artei variațiunii* de Roman Vlad în cadrul celei de a 49–a *Săptămâni muzicale sieneze*, Siena, 25.07.1993.



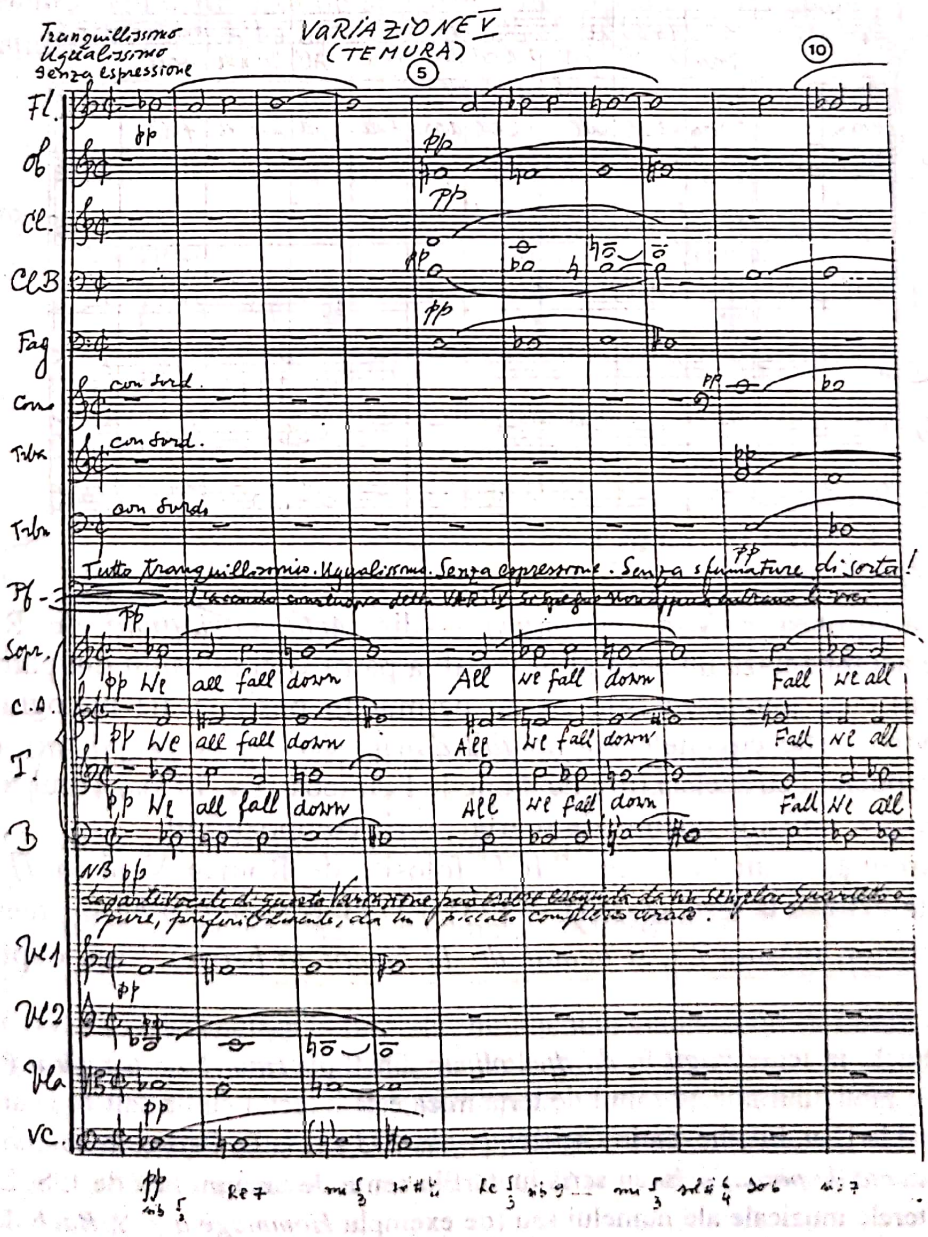
Scanned with OKEN Scanner

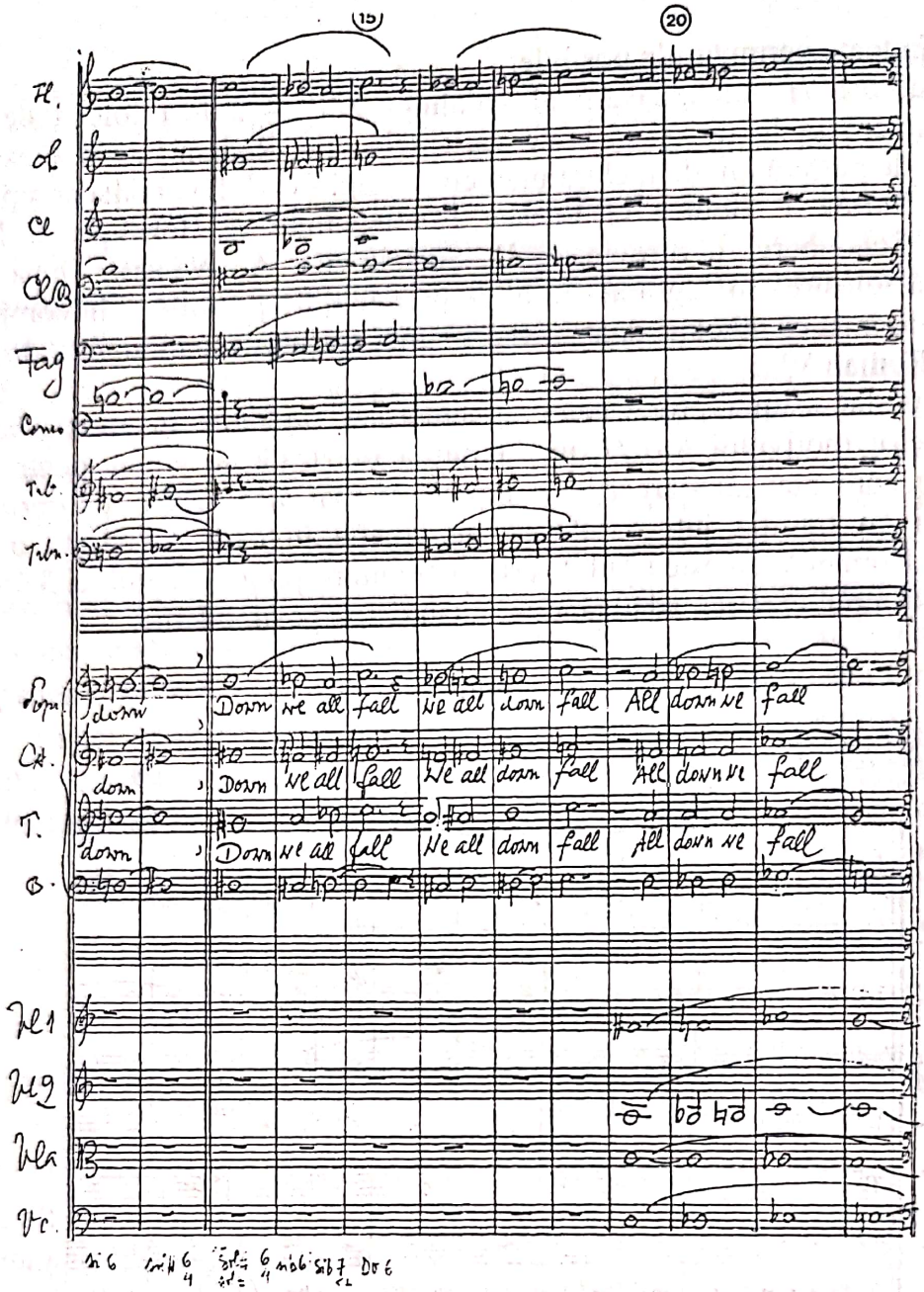
*A–C–H* apare în toate permutațiile posibile.

Motivul *BACH* –un „makam al secolului XX" – a fost folosit de–a lungul timpului în numeroase lucrări și în toate variantele sale. Redăm într–o anexă la acest capitol cele 24 de permutații ale melogramei cu exemplificări din creația compozitorilor: A. Casella, B. Bartók, P. Boulez, G. Enescu, P. Hindemith, A. Honegger, S. Prokofiev, M. Reger, A. Schönberg, I. Stravinski, D. Șostakovici, A. Webern. După Bach, nu cunoaștem însă folosirea melogramei în toate permutațiile posibile și în complementări modale, cu un asemenea ethos și doar în cadrul unei secțiuni a unei lucrări, decât în *Arta variațiunii* de Roman Vlad.

S–a insistat asupra procedeelor „ghematrice" întâlnite în creația bachiană și asupra variantelor motivului *BACH* din literatura muzicală nu numai pentru faptul că Roman Vlad a comentat „întoarcerile la Bach", ci mai ales pentru a surprinde relația compozitorului cu tradiția într–o tehnică de creație în care dovedește o adevărată virtuozitate. Și Roman Vlad este tipul de artist care nu respinge trecutul, ci îl absoarbe și–l redistribuie în câmpul creației, adăugându–i nuanțe noi, postmoderne.

Exemplul 173






În Variațiunea a V–a –*Themura* – din *Arta Variațiunii* de Roman Vlad instrumentele acompaniază un ansamblu vocal la patru voci (alcătuit din patru soliști sau cor de cameră) care intonează cele 24 de permutații posibile ale melogramei *BACH*, având ca suport poetic cuvintele *We all fall down* (*Noi toți ne prăpădim*), tot în 24 de permutații, din poemul cu același titlu de Annette Lemieux (Ex. 173). „Totul foarte liniștit, egal, fără expresie, fără alte nuanțe de soartă", scrie compozitorul.

În permutațiile melogramei *BACH* folosite de Roman Vlad în *Themura* vom întâlni variante extinse la terță mare (Ex. 173), *re–do–si bemol–si becar*, tenor, măsurile 5–8 și, tot la tenor, măsura 23, *si bemol–do–la bemol–la becar*)[221] sau eliptice, din trei

[221] Și la J. S. Bach, în tema *Fugii în do diez minor* din *Clavecinul bine temperat* (vol. 1, nr. 4) găsim o formă a motivului în care saltul de terță mică este înlocuit cu un salt de cvartă micșorată, formă întâlnită și la L. v. Beethoven în *Cvartetul opus 133* sau la B. Bartók în *Sonata pentru două piane și instrumente de percuție*. S–au scris lucrări în semn de omagiu față de J. S. Bach și fără a se recurge la literele muzicale ale numelui său (de exemplu *Hommage a J. S. Bach* de B. Bartók).



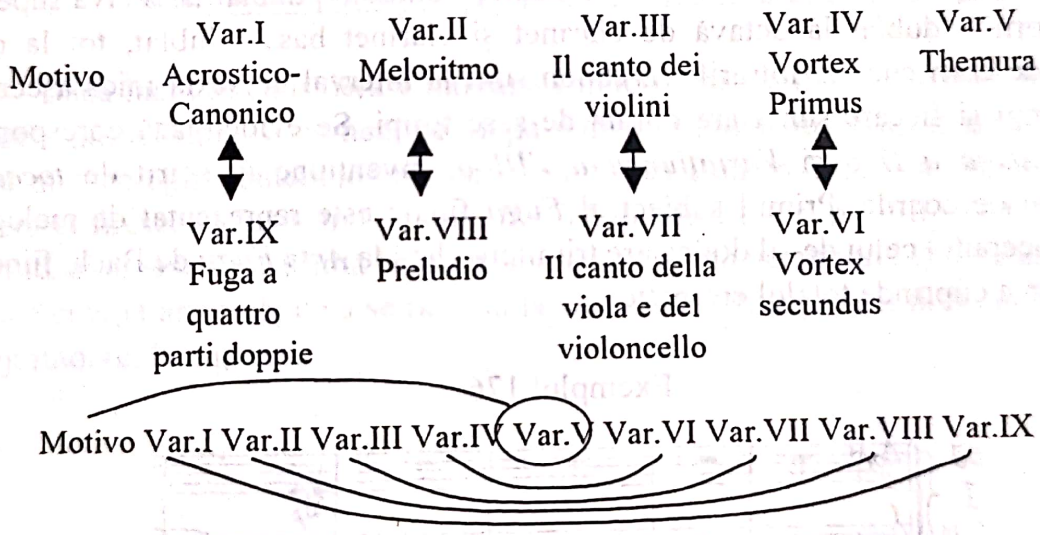
Scanned with OKEN Scanner

sunete (*la–la bemol–sol*, tenor, măsurile 19–22 și *sol–fa–fa diez*, alto, măsura 23).

*Themura*, această armonie a melogramei reieșită firesc din asocierile transpuse ale celor patru sunete (adică din polifonia liniară), aduce o expresivitate aparte în relația sa cu poezia, după toate combinațiile de sintaxă și texturile din variațiunile lucrării. Este, credem, o viziune postmodernă în care reverberează o estetică a „jocului", chiar a „seducției" (deși compozitorul poate nu s–a gândit la acest lucru) și într–un fel a „deschiderii stilistice", dar care se opune, astfel, spiritului formalizant al avangardei exercitat în spațiul artei sunetelor în ultimele decenii. Nu întâlnim nimic mecanicist în tehnica acestor permutații. Vocile și instrumentele, în armoniile lor modale (vezi Ex. 173) își găsesc uneori durate inegale în cadrul combinațiilor de sunete, cu prelungiri, pedale sau eliziuni de sunete în melogramă, pentru a impune anumite acorduri, rareori în relații tonale, cel mult în relații de terță, fără un centru, relația autentică de cvintă descendentă fiind înlocuită cu cea de cvintă micșorată. Se creează astfel o stare „suspendată" sau, cum s–a mai spus, „fără expresie, fără nume de soartă", o „liniște" bachiană, în exprimarea muzicală a secolului XX.

*Themura* reprezintă axa de simetrie a lucrării. Iată cum apare astfel înlănțuirea tuturor variațiunilor (Ex. 174).

Exemplul 174




*Variațiunii a IV–a* îi corespunde întoarcerii în oglindă *Variațiunea a VI–a* (*Vortex secundus*). Din textura organizată pe principiile *Variațiunii a IV–a*, la pian va răsuna de astă dată (tot ca o reverberație) cvarta *la–re*. De aici se înalță *Cântul violei și al violoncelului* (*Il canto della viola e del violoncello*) – *Variațiunea a VII–a*, care se prezintă ca o dublă monodie „neacompaniată". Melograma *BACH* se împletește cu

---

În alte cazuri, fără să se accentueze în titlu sau subtitlu, unii compozitori au folosit acest motiv sau combinații ale sale. Compozitorul englez Egon Welesz (n. 1885) a creat *Partita in honorem J. S. Bach* (1965), concepută în cinci părți (*Sarabande, Fantasie, Gigue, Arie, Finale*), în stil dodecafonic. Două din părți – *Fantasie, Finale* – pe lângă motivul tradițional, transpune muzical și numele de *SEBASTIAN* (vezi studiul *Motivul B–A–C–H în muzica secolului XX* de Andrei Benkö, *op. cit.*, pp. 137–156).



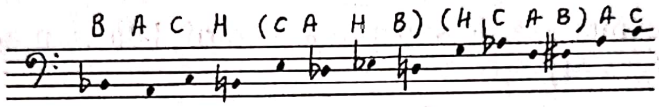
Scanned with OKEN Scanner

amintirea primelor măsuri dintr–o lucrare de Marin Marais, după cum precizează Roman Vlad în partitură.

*Variațiunea a VIII–a* este un *Preludiu* la *Variațiunea a IX–a*, desemnată ca *Fugă dublă*.

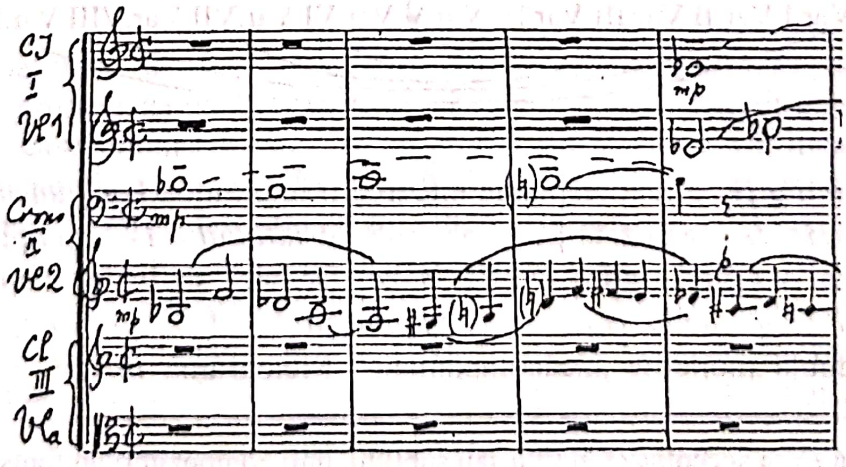
*Preludiul* se prezintă ca un *canon* al suflătorilor, căruia i se contrapune o *invențiune* în stil *toccata* pentru trei instrumente de coarde (trei voci repartizate, în funcție de ambitus, la cvintetul de coarde). Canonul de la instrumentele de suflat folosește următoarele permutații ale melogramei: *B–A–C–H*; *C–A–H–B* în transpoziție începând de pe *mi*; *H–C–A–B* în transpoziție începând de pe *sol; A–C* (*la–do*). Observăm astfel includerea totalului cromatic (12 sunete), la care se mai adaugă repetarea sunetelor *la–do*, pentru a se ajunge la numărul 14, simbolul numelui BACH. Iată, schematic, tema canonului:

Exemplul 175




Canonul este susținut de următoarele instrumente: trombon – dublat la octava superioară de fagot, corn – dublat la octavă de clarinet și clarinet bas – dublat, tot la octava superioară, de corn englez. Intrările în canon sunt la interval de sextă mică ascendentă după doi timpi și fiecare sunet are durata de șase timpi. Se evidențiază corespondența între *Variațiunea a II–a* și *Variațiunea a VIII–a*, invențiune în spirit de *toccata* la instrumentele de coarde. Primul subiect al *Fugii* finale este reprezentat de melograma *BACH*, iar începutul celui de–al doilea are trimitere clară la *Arta Fugii* de Bach, fiind apoi extins până la a cuprinde totalul cromatic.

Exemplul 176

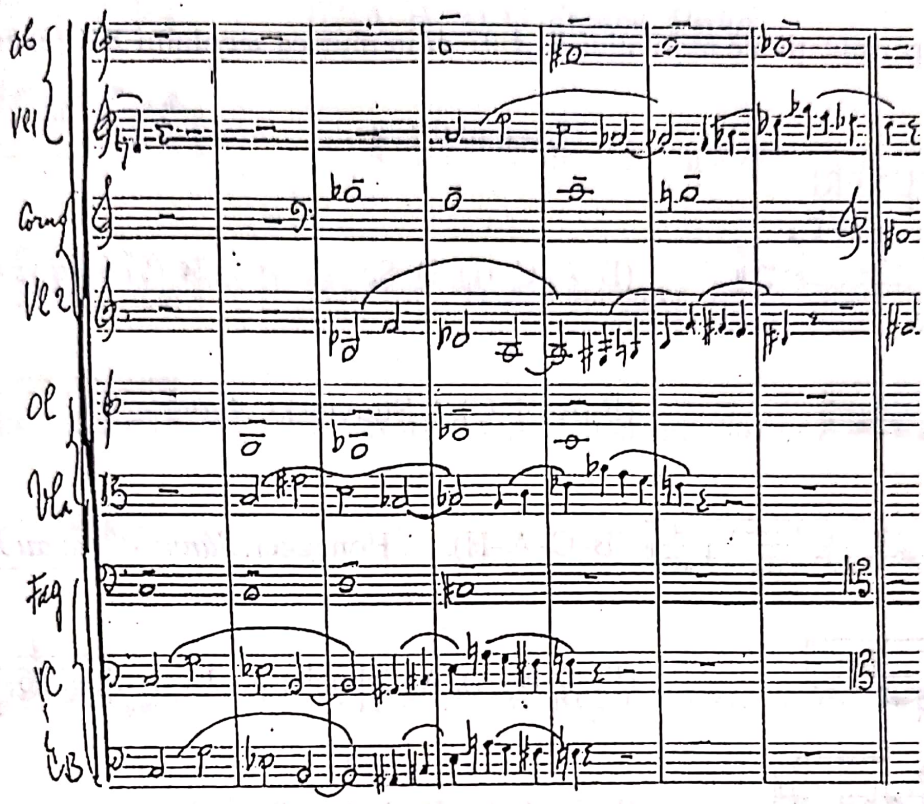



În părțile duble ale *Fugii* – care în realitate cuprind opt voci reale – asistăm și la suprapuneri în *stretto* ale celor două subiecte (Ex.177).



Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 177



Dacă luăm în considerare întreaga simbolistică a cifrelor și a literelor din creația lui Bach, „descifrate" și comentate, după cum s–a putut observa, în studii de referință pentru muzicologia contemporană, cât și faptul că Roman Vlad a asimilat și dezvoltat, cum era și firesc, inclusiv melograma *BACH*, dându-i luciri proprii în spiritul artei sale moderne, ajungem cu ușurință la ideea apartenenței muzicianului la acel mod elevat de a concepe creația artistică, de a se raporta la valorile estetice și, mai mult, la întreaga lume înconjurătoare, la univers.

Scanned with OKEN Scanner

# ANEXĂ

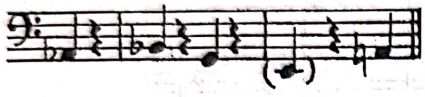
24 de permutații ale motivului *B–A–C–H* în muzica secolului XX (exemple)

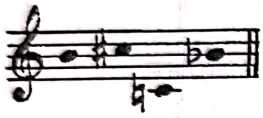
Exemplul 178

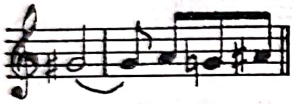
TRANSPUNERI

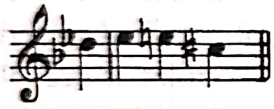
1. (B–A–C–H), D. Șostakovici, *24 Preludii și Fugi*;

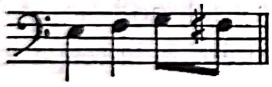
2. (B–A–H–C), I. Stravinski, *Agon*;

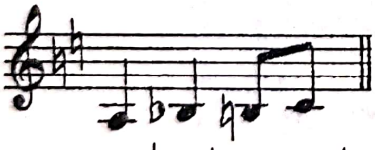
3.  (B–C–A–H), A. Honegger, *Janne d'Arc au Bûcher*;

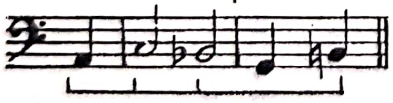
4.  (B–C–H–A), A. Schönberg, *Quintet*, op. 26;

5.  (B–H–A–C), B. Bartók, *Suită de dans*;

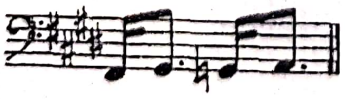
6.  (B–H–C–A), D. Șostakovici, *Sonata nr. 3 pentru pian*;

7.  (A–B–C–H), B. Bartók, *Sonata pentru două piane și instrumente de percuție*;

8.  (A–B–H–C), G. Enescu, *Oedip*;

9.  (A–C–B–H), P.Hindemith, *Ludus Tonalis*;

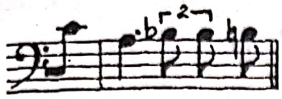
10. (A–C–H–B), A. Casella, *Due Ricercari sul nome Bach*;

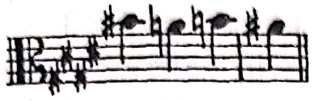
11.  (A–H–B–C), G. Enescu, *Simfonia de cameră*;

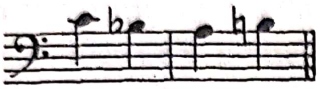
12. (A–H–C–B), M. Reger, *Aus meinem Tagebuch*;



Scanned with OKEN Scanner

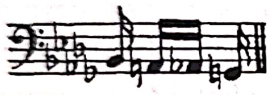
13.  (C–A–B–H), G. Enescu, *Oedip*;

14.  (C–A H–B), G. Enescu, *Simfonia de cameră*;

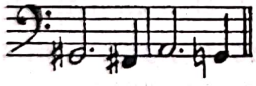
15.  (C–B–A–H), A. Honegger, *Jeanne d'Arc au Bûcher*;

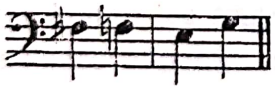
16. (C–B–H–A), A. Schönberg, *String Trio*, op. 45;

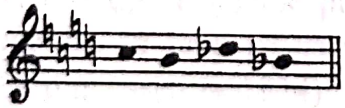
17. (C–H–A–B), P. Boulez, *Deuxieme sonate pour piano*;

18.  (C–H–B–A), M. Reger, *Phantasie und Fuge über B–A–C-H*, op. 46;

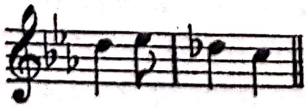
19. (H–A–B–C), A. Casella, *Due Ricercari sul nome Bach*;

20.  (H–A–C–B), P. Hindemith, *III. Klaviersonate*;

21.  (H–B–A–C), S. Prokofiev, Suita nr. 1 *Romeo și Julieta*;

22.  (H–B–C–A), I. Stravinski, *Agon*;

23. (H–C–A–B), A. Webern, *Streichquartett*, op. 28;

24.  (H–C–B–A), G. Enescu, *Simfonia a IV–a*.



Scanned with OKEN Scanner

# 6. Muzica de scenă și muzica de film

Dacă despre muzica de scenă se poate vorbi pentru prima oară în cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea, odată cu nașterea teatrului în Anglia, când reprezentarea unei piese era de neconceput fără cântece, arii, dansuri sau antracte muzicale, muzica de film este o artă a secolului al XX-lea.

Încă de la primele proiecții pe ecran ale unei povești s-a simțit nevoia imperioasă a existenței unui acompaniament muzical, iar motivul nu e greu de găsit. Însăși libertatea camerei de luat vederi, gama sa nelimitată de a se mișca de la panorame vaste la prim-planuri sunt calități care tind să încetinească desfășurarea intrigii în timp, dacă nu ca interes. Atenția spectatorilor poate fi menținută atunci când muzica subliniază o expresie sau adâncește suspansul, iar în asemenea cazuri muzica devine într-un sens foarte real parte funcțională a acestei noi arte dramatice.

În perioada filmului mut, acompaniamentul era realizat de pianiști care improvizau sau însăilau pentru diverse scene melodii foarte cunoscute. Adesea, la realizarea fondului sonor participa și câte un percuționist care producea efecte onomatopeice. Metoda aceasta de elaborare a unui acompaniament muzical a continuat, cu câteva notabile excepții, până la apariția filmelor sonore, ba chiar și după aceea. Dar încă din 1907, francezii, care au fost pionieri în toate etapele producției de film, i-au comandat unuia dintre compozitorii lor reputați și recunoscuți, Camille Saint-Saëns, scrierea unei partituri originale pentru un film de lung metraj *Asasinarea Ducelui de Guise*. Acesta a fost primul film mut care a beneficiat de o „coloană sonoră" de importanță muzicală. Producătorii francezi au continuat să apeleze la compozitori a căror reputație se datora unor opere serioase din afara cinematografiei.

În 1922, A. Honegger a compus muzica pentru monumentalul film al lui Abel Gance, *Roata*. Un fragment simfonic din Alfred Bruneau, al cărui ritm periodic părea perfect adecvat pentru *Roata,* a furnizat germenele melodic din care A. Honegger a putut broda una dintre temele principale (pe care a folosit-o ulterior și în piesa simfonică *Pacific 231*, a cărei primă audiție a avut loc, sub bagheta lui Serghei Koussevitzky, la Opera din Paris, în 1924). Urmele acestei muzici mecanice, cu alura ei ritmică, pot fi găsite nu numai în coloanele sonore de film de mai târziu ale lui A. Honegger (din care biograful lui M. Delannoy citează un număr de 35), dar și în unele dintre cele mai bune lucrări ale compozitorilor americani.

Poate cel mai important dascăl al mai tinerilor compozitori de film de la Paris a fost Erik Satie. El i-a influențat pe A. Honegger, Darius Milhaud, Georges Auric, Henri Sauguet, ca și pe americanii Virgil Thomson, Aaron Copland, George Antheil. În 1924, Satie a scris muzica primului film al lui René Clair, *Antr'acte*, un interludiu din baletul suprarealist *Relâche* al lui Francis Picabia (a cărui muzică era compusă tot de Satie). Muzica lui E. Satie nu urmărea să fie absolută, ci funcțională, golită de demnitatea artificială a conștiinței de sine, iar relația dintre imaginile vizuale și muzică nu trebuia să fie o simplă ilustrare naivă, ci de o natură subtilă și sofisticată. În anul 1971, când ediția festivalului *Maggio musicale* de la Florența a fost dedicată muzicii dintre cele două



Scanned with OKEN Scanner

războaie, adică neoclasicismului, René Clair și Roman Vlad (în calitate de compozitor și director al festivalului) au restituit acest spectacol, la care a mai fost invitat compozitorul D. Milhaud. Scenografiile originale ale spectacolului au fost descoperite de René Clair și Roman Vlad la Muzeul Teatrului din Stockholm.

Alți mari compozitori care au scris muzică de film sunt: Pietro Mascagni, Florent Schmitt, Maurice Ravel, Serghei Prokofiev, Dmitri Șostakovici, Jacques Ibert, Paul Hindemith, Benjamin Britten.

Renumiți comentatori ai genului (Frederick W. Sternfeld, Hans Keller, Pierre Leprohon, Ronald Stevenson), enciclopedii de prestigiu și importante lexicoane muzicale sau de cinema îl situează pe Roman Vlad printre iluștrii compozitori de muzică de film[222], creator care colaborează cu unii dintre cei mai de seamă regizori de teatru, de film și de televiziune, semnând coloanele sonore ale unor producții și coproducții italiene (italo-engleze, italo-spaniole și italo-franco-germane) de mare succes. Filmografia sa atât de vastă (pe care am menționat-o în *Catalogul creației*) cuprinde, pe de o parte, reușita filmelor de scurt metraj și documentare artistice, științifice, religioase, peisajistice, între care se remarcă cele despre mai mulți pictori, în regia lui Luciano Emmer, iar pe de altă parte, lung-metrajele și filmele cu subiect, pentru care Roman Vlad este unul dintre cei mai solicitați muzicieni europeni, colaborând cu regizori celebri: de la René Clément (*Dincolo de gratii* – 1949, *Domnul Ripois* – 1954) la Marcel L'Herbier (*Ultimele zile ale orașului Pompei* – 1950), René Clair (*Frumusețea diavolului* – 1950, care i-a adus *Banda de argint*, un fel de Oscar italienesc pentru întreaga sa contribuție cinematografică din acea perioadă), Renato Castellani (*Romeo și Julieta* – 1954, *Visul spulberat* – 1957, *Infern în oraș* - 1959) și Franco Zeffirelli (*Tânărul Toscanini*).

Prin întreaga sa creație, Roman Vlad își dovedește vocația spre o sinteză a artelor, fundamentând o adevărată estetică asupra spectacolului sincretic, cu vechi filiații, de la Monteverdi la Stravinski și dezbătând în același timp, cu succes, unele dintre cele mai delicate probleme pe care le ridică cea de a șaptea artă - cinematografia. Compozitorul apreciază, credem, obiectiv raportul dintre muzica pură și cea consacrată scenei: „Muzica, după mine, trebuie să fie adevărul meu. Muzica de film trebuie să dea adevărul regizorului, care e adevăratul autor al creației cinematografice."[223] Sigur, unicul creator al filmului, ca operă întreagă și definitivă, este regizorul. Celelalte sectoare – adaptare cinematografică a textului originar, dialog, imagine, decoruri, costume, sunet, muzică, trucaje etc. – toate sunt elemente componente ale operei, inclusiv interpretarea actoricească. Pot fi în sine creații admirabile, uneori geniale, totuși acestea au valoare doar în ansamblul operei. „Muzica poate umaniza un subiect, poate exalta mesajul său. Muzica poate face un film mai puțin intelectual și mai emoționant. Ea poate influența reacția publicului la o anumită secvență a filmului. Ea poate prepara ochiul prin ureche."[224] Astfel concentra în cuvinte Muir Mathieson rolul muzicii în film, arătând

---

[222] Vezi *Anexa* la acest capitol cu *lista cronologică selectivă a partiturilor de film* scrise de renumiți compozitori de-a lungul timpului.

[223] Viorel Munteanu, *Convorbiri cu Roman Vlad*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad*, op. cit., p.33.

[224] Muir Mathieson, vezi *Dicționar de termeni muzicali*, *op. cit.*, p.316.



Scanned with OKEN Scanner

importanța integrării ei în structura dramatică a filmului. Roman Vlad, ca și alți creatori ai secolului care au colaborat cu cinematograful și ale căror muzici de film sunt interpretate și în repertoriul de concert, ca lucrări cu o viață proprie, știe să îmbine în mod măiestrit rațiunea de a fi a muzicii cu necesitățile slujirii actului dramatic sau a imaginii.

Așa cum George Enescu își aprecia într-o mai mică măsură celebrele *Rapsodii*, în comparație cu alte lucrări ale sale, Roman Vlad situează pe un loc secund muzica destinată scenei și filmului, deși o bună parte din aceasta se bucură și de o existență proprie, circulând, cu o mare reușită, cel puțin pe discuri[225] și casete, autorul nedorind să publice însă partiturile (dovadă că *Suita* din filmul *Romeo și Julieta* a fost tipărită doar în America, într-o reducție pentru pian semnată de George N. Terry). Și chiar astfel stând lucrurile, iată cum apreciază maestrul creația de film, ca exercițiu spiritual: „Este bine să se ajungă la o concizie aforistică. Necesitatea de a inventa fraze care să se integreze spontan într-un spațiu prestabilit este una din dificultățile de a compune muzică de film. Se poate face față numai printr-un antrenament al fanteziei creatoare."[226] Sau: „Am colaborat mult cu Castellani. La superproducția sa *Giuseppe Verdi* am scris variațiuni elementare, variațiuni anticipative la compozițiile lui Verdi. Este un joc care m-a ajutat și pentru compozițiile în care trebuie să am o tensiune a spiritului, nu numai a invenției și a fanteziei, o tensiune a emoțiilor."[227] „Experiența personală m-a învățat că publicul acceptă la cinema «îndrăzneli» moderne care l-ar dezorienta în sala de concert, datorită faptului că imaginea de pe ecran îi oferă echivalențe emotive imediate și îl predispune să găsească în sufletul său propriu o corespondență la semnificațiile muzicii."[228]

Vorbind despre problemele specifice care, în afara unor considerații estetice, se prezintă compozitorului care se pregătește să scrie un comentariu sonor de film, Roman Vlad susține că acestea se referă atât la concepția despre muzică în structura sa formală, în funcție de adaptarea la acțiunea vizuală și la raportul cu elementele fonice nemuzicale (zgomote, vorbire), cât și la realizarea unei orchestrații condiționată de caracteristicile particulare ale mijloacelor și procedeelor de înregistrare și de reproducere. „Realizarea unui sincronism substanțial, a unei coordonări perfecte între figurile sonore și imaginile în mișcare pretinde nu numai coincidența între durata materială a secvențelor care se desfășoară pe ecran și cea a muzicii, dar implică și punerea de acord a «timpului interior» al muzicii cu cel mai accelerat al acțiunii vizuale. Această «simultaneitate» nu impune compozitorului o abilitate specială în momentele în care muzica nu acompaniază acțiunea, nu o «comentează», ci are partea ei narativă și păstrează astfel autonomia ei: în marșuri, dansuri, cântece. În asemenea momente muzica nu se interferează și se pot desfășura paralel ambele planuri, mai mult, acțiunea va prelua ritmul muzical."[229]

---

[225] Vezi *Catalogul creației* și *Discografia* lui Roman Vlad, inserate la sfârșitul lucrării noastre.

[226] Roman Vlad, *Tecnica della musica per film*, în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea* *op. cit.*, p. 284.

[227] Viorel Munteanu, *Convorbiri cu Roman Vlad*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad*, *op. cit.*, pp. 33-34.

[228] Roman Vlad, *Tecnica della musica per film în Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.*, p. 285.

[229] *Idem*, p. 282.



Scanned with OKEN Scanner

În comunicările susținute la diferite congrese internaționale pe tema muzicii de film și în studiile publicate în reviste de specialitate (*Bianco e nero* – Roma, *Musique contemporaine* – Paris etc.) sau în volumele sale *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *Viaggio al centro della musica*, *Introduzione alla civilità musicale*, Roman Vlad mai pune în dezbatere: relația de „asincronism" în care compozitorul și regizorul accentuează intenționat diversitatea între ritmul intern sonor și vizual; preponderența structurilor monodice pure și a celor susținute de un joc armonic esențial ce concentrează interesul melodic, față de un țesut polifonic dens care poate produce un dezechilibru acustic, ținând cont de rațiunea psihologică a spectatorului în cazul urmăririi, în același timp, a imaginilor, dialogului și a unui țesut sonor complex și poliliniar; în fine, importanța instrumentației și obținerea unor multiple efecte prin montaj și mixaj (mergând până la recurența unor fragmente înlănțuite în filmul său *Frumusețea diavolului*), producerea unor sunete sintetice și folosirea timbrurilor electronice. Simplitatea formală întâlnită adesea în coloanele sonore de film nu implică în nici un caz, după Roman Vlad, renunțarea la sistemele moderne și nu obligă folosirea acelui stil hibrid, „de compromis", care caracterizează multe producții comerciale. Din contra, compozitorul recomandă să se intensifice „asprimile ", tocmai pentru a contrabalansa coeficientul negativ al abaterii atenției prin interferența elementelor spectacolului vizual. Un interval „disonant", chiar discret, poate trezi atenție spectatorului, în timp ce un interval „consonant" ar trebui să aibă un volum sonor prea mare, ca să se facă auzit. Folosirea tehnicilor tradiționale și ale stilurilor moderne în muzica destinată filmului pot întregi și chiar defini rolul comentariului psihologic sau funcția narativă a coloanei sonore.[230] Prin problematica abordată și exemplificările din creația proprie, Roman Vlad „dă dovadă de cunoștințe tehnice impresionante și de o imaginație și mai impresionantă, despre posibilitățile muzicii de film."[231] El analizează visul lui Alban Berg despre o așa numită *Tonfilmoper*, adică nu filmarea unei opere standard, ci o operă concepută pur și simplu în termeni cinematografici. La întrebarea dacă o asemenea operă e posibilă, el dă un răspuns afirmativ, dar crede că dificultățile inerente ale combinării unor medii aproape reciproc exclusive ar însemna că astfel de lucrări, chiar dacă ar fi realizate, ar constitui

---

[230] Roman Vlad menționează ca exemplu desăvârșit de *„polivalență funcțională a muzicii"*, creația lui William Walton pentru „Hamletul" lui Lawrence Olivier. În secvența saltimbancilor, muzica, adaptându-se la sensul dublu al acțiunii reprezentate, este uneori ambientală - deci arhaică -, muzică de scenă, alteori *„comentariu psihologic"* modern, referindu-se la frământările sufletești ale regelui, care recunoaște în recitalul artiștilor aluzii la delictul său. În acest caz, *„polivalența muzicală"* nu este realizată prin mijloace mecanice, ci prin deviații stilistice, utilizând consecutiv mijloace gramaticale diferite. Acest procedeu ar fi inadmisibil, după părerea lui Roman Vlad, în cadrul „muzicii pure", dar în cadrul respectiv incoerența stilistică voită este justificată și poate fi considerată o idee ingenioasă.

În scena inițială, a actului al treilea din opera *Wozzek* de Alban Berg se poate observa un precedent ilustru al acestei idei: melodii tradiționale evocă episodic o lume de basm și se alternează cu pasaje „moderne", referitoare la climatul întunecat, care învăluie personajele dramei.

[231] Ronald Stevenson, *Book Review*, în *The Chesterion*, vol. XXXI, n. 190, Spring, Londra, 1957, p. 133.



Scanned with OKEN Scanner

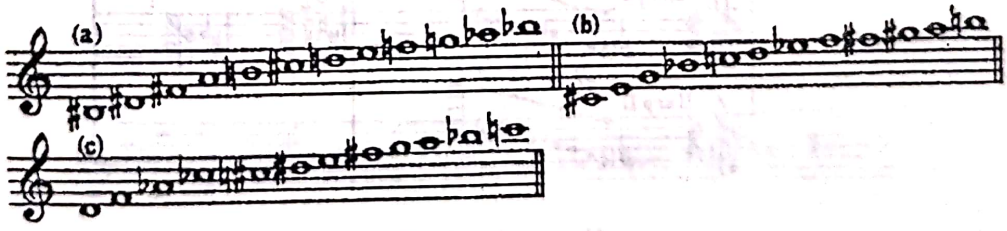
probabil excepții izolate.

Roman Vlad își exprimă ferma convingere că filmul joacă un rol în educația muzicală, putând trezi interesul publicului pentru muzica bună, mai ales în cazul celor care nu manifestă de obicei nici un interes față de această artă.

Primele sale mari reușite în muzica de film sunt legate de colaborarea cu maeștrii filmului francez: Marcel L'Herbier (*Ultimele zile ale orasului Pompei*), cel dintâi regizor care a fondat școala franceză de cinema nu numai într-un spirit experimental, ci și tematic; René Clair (*Frumusețea diavolului*), realizatorul (secundat și de Erik Satie) care a meditat îndelung asupra cinematografului[232], spiritul artei sale înflorind odată cu sincronismul sonor în Franța, Anglia și America; René Clément (*Dincolo de gratii* – unul dintre cele mai bune filme ale regizorului – și *Domnul Ripois* – Premiul special al juriului la festivalul de la Cannes – 1954), creator a cărui formare a fost în întregime tehnică, opera sa reprezentand un model de expresie cinematografică.

Filmul *Frumusetea diavolului*, inspirat din legenda lui Faust (cu Michel Simon, Gérard Philipe, Nicolas Besnard, Simone Valère), „ocupă un loc aparte în creația lui René Clair[233], iar importanța muzicii lui Roman Vlad depășește granițele cinematografiei. Dupa cum îmi relata compozitorul, muzica a fost scrisă înainte de turnarea filmului și a fost înregistrată de dirijorul Roger Désormière. „Ca să folosesc un termen mai puțin cunoscut al lui A. Schönberg, Roman Vlad este un «pantonalist». [...] elementul diatonic (parțial folcloric) este evident ostentativ, contribuind nu numai la evoluția în mod necesar simplă a contrastelor dramatice și a caracterizării personajelor, dar, fără îndoială, și la satisfacerea cerințelor regizorului filmului (René Clair), care trebuia practic să se simtă ca acasă în obstinatul Do Major și minor din sfera lui Sol Major."[234] Și în această partitură a lui Roman Vlad se poate vorbi despre „efectul unificator al tehnicii dodecafonice". Axele coordonatelor care traversează spațiul dodecafonic al muzicii sunt: un acord de septimă diminuată (cu două transpuneri) ale cărui tendințe de rezolvare sunt stopate de un mod cu opt sunete, cu structura ton – semiton (Ex. 179). Acest procedeu de preformare a materialului sonor a fost întâlnit și în *Divertismentul* pentru 11 instrumente.

Exemplul 179




Din exemplul 179, **b** și **c** derivă tema principală a filmului (Ex. 180) care joacă rol de *motto* și nu este doar variată și dezvoltată, dar poate totodată schimba rolurile

---

[232] René Clair, *Reflexion faite*, în ediție românească *Reflecții*, Editura *Meridiane*, București, 1968, p. 86.

[233] Pierre Leprohon, *Maeștrii filmului francez*, Editura *Meridiane*, București, 1968, p. 86.

[234] Hans Keller, *Film Music and Beyond*, în *The Music Review*, Anul XII, n.12, Londra, mai-1951, p. 147.

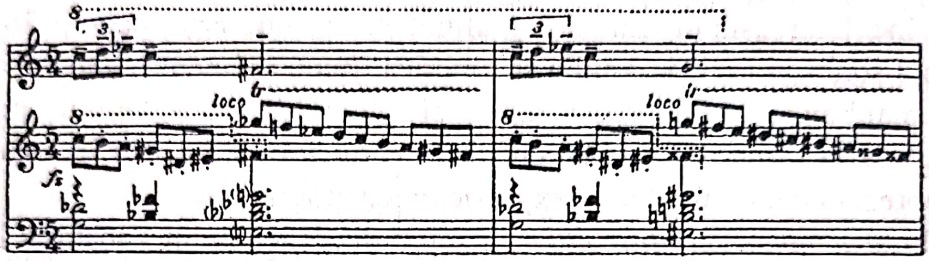


Scanned with OKEN Scanner

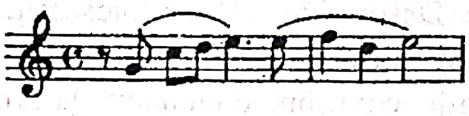
antecedentului și consecventului. Când Faust își recapătă tinerețea, auzim ceea ce se constată a fi *motivul Tinereții* (Ex. 181), conform convenției filmelor romantice.

Motivul reprezintă o parodie în stil popular italian, dar folosit în spațiul tonal al celor douăsprezece sunete, complexele politonale fiind absorbite de modurile de opt sunete (Ex.182a). Din punct de vedere melodic, intonațiile folclorice sunt și ele integrate în sistemul coordonatelor amintite mai sus (Ex.182b).

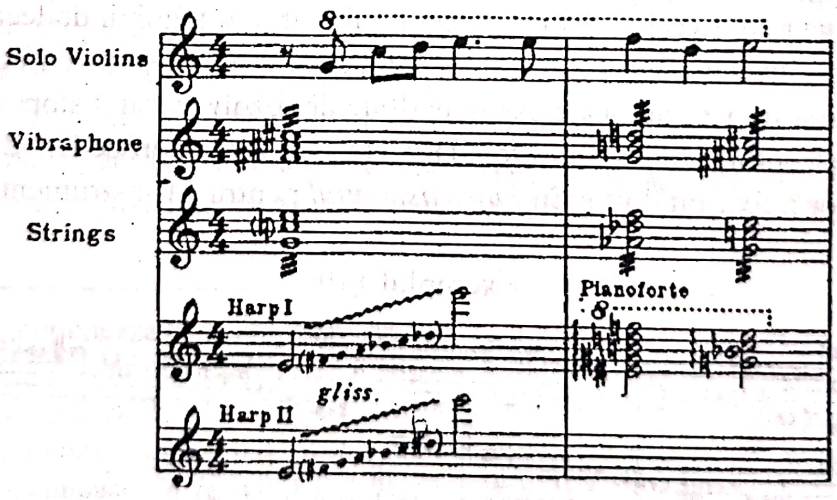
Exemplul 180



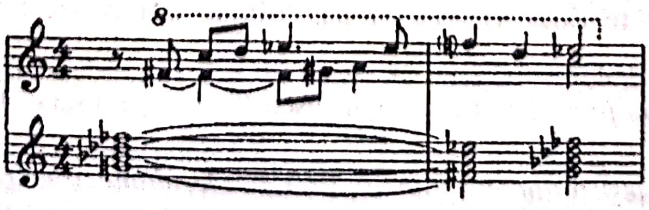

Exemplul 181



Exemplul 182a




Exemplul 182b





Scanned with OKEN Scanner

Scopurile evidente ale acestui sistem sunt *omogenitatea stilistică* și *unitatea formală* dintre materialul „atonic" și cel diatonic. Ambele sunt atinse, dar cel din urmă, nu fără a plăti un anume preț. Cu toate fragmentele și piesele „atonale" strecurate în coloana sonoră, impresia generală este aceea a unei constante tonalități, *Do*. Întrucât materialul diatonic este preponderent, partitura este perfect unitară sau, poate mai exact, din două unghiuri de vedere, *dublu unitară*: „tonal" și „atonal". „Fără tehnica dodecatonală, scrie Hans Keller, partitura în ansamblul ei s-ar fi dezagregat, ceea ce i s-ar fi întâmplat și lui René Clair, fără predominanța diatonismului. Rămânea posibilitatea sacrificării materialului «atonal» - cel mai valoros aspect al întregului film."[235]

În studiul *Film Music and Beyond*, Hans Keller (în *op. cit.*, p. 147 și p. 149) îl citează pe A. Schönberg: „«Principalul avantaj ce decurge din metoda de compunere cu douăsprezece sunete este unitatea stilistică (1941); [...] Fiecare are propria manieră de a-și asuma regulile derivate din folosirea celor douăsprezece sunete» (1950). În *Style and Idea*, A. Schönberg prezice că va sosi vremea «când capacitatea de a imagina un material tematic pe baza unui set de douăsprezece sunete va constitui o premisă obligatorie la admiterea într-o clasă de compoziție a unui conservator». [...] Până atunci însă, muzica de film de felul și de calitatea celei existente, care se adresează unei multitudini de gusturi muzicale este (după cum remarca și Roman Vlad în studiile sale – n.n.), un pas important spre înțelegerea intuitivă de către public a unui astfel de material."

Procedeele dodecafonice din *Frumusețea diavolului* prin care nu se dezvoltă nici funcția de *serie* dar nici aceea de *temă* în sensul tradițional au mai fost folosite de Roman Vlad și în alte *«compoziții artizanale»* (cum le numește compozitorul) scrise pentru teatru și pentru cinema. Necesitățile particulare de adaptare, impuse de exigențele specifice varietății muzicii de film și de unele lucrări teatrale, i-au permis autorului să încerce elasticitatea procedeelor dodecafonice și posibilitățile pe care acestea le oferă în materializarea figurilor sonore referibile la o vastă gamă de semnificații imaginative. De pildă, în muzicile compuse pentru o adaptare radiofonică a piesei *Sakuntala* de Kālidāsa (scrise în 1953, la comanda programului III al RAI) problema realizării culorii locale indiene cu mijloace dodecafonice a fost rezolvată construind o *serie* (Ex. 183) care cuprinde patru tetracorduri hinduse tipice:

Exemplul 183

În *Preludiu* la piesa *Sakuntala* Roman Vlad mai folosește și ritmul *Simhavikrîdita*[236]

---

[235] *Idem*, p. 148.

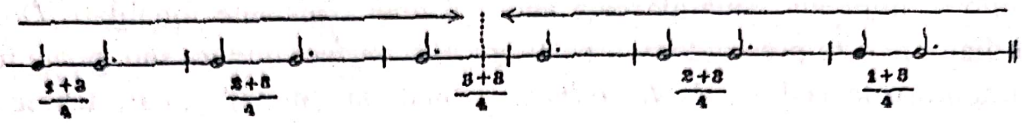
[236] Tehnica variației (de juxtapunere și opunere a unor celule ritmice) ce amintește de arhaicele *râgas indiene* a fost folosită de Igor Stravinski în *Dansul sacru* din *Sărbătoarea primăverii*. În *Technique de mon langage musical* Olivier Messiaen stabilește paralele între procedeele de augmentare și diminuare metrică din *Sărbătoarea primăverii* și cele care definesc ritmul *Simhavikrîdita*. În același context, Messiaen menționează și ritmul *Râgavardhana*, unul dintre cele



Scanned with OKEN Scanner

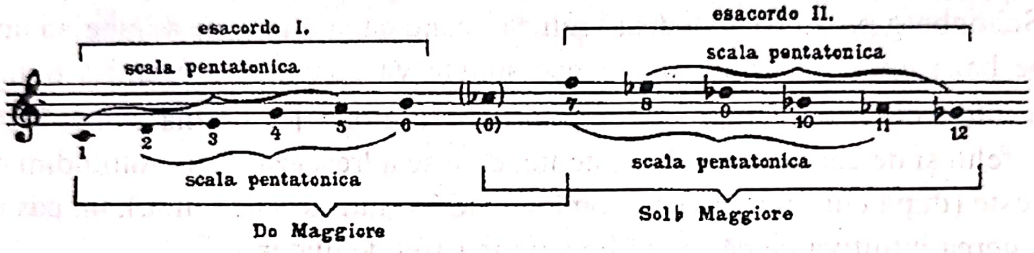
într-o interesantă simetrie de oglindă (Ex. 184).

Exemplul 184



În mod similar, în muzica pentru *Omul bun din Seciuan* de Bertold Brecht (compusă tot la comanda programului III RAI, în 1956), „atmosfera chinezească cerută de ambianța acțiunii se realizează în virtutea conformației specifice (Ex. 185) a *seriei* fundamentale."[237]

Exemplul 185




După cum se observă, această serie se compune din două hexacorduri din care al doilea corespunde inversării și împreună corespund formei recurente a primului. În cadrul fiecărui hexacord se întâlnesc două game pentatonice apte să evoce culoarea locală a Extremului Orient.

Credem că și reușitele teatrale ale lui Roman Vlad (comentate în capitolele precedente) sunt indisolubil legate de activitatea sa cinematografică. Teoretizată în articole de estetică și tehnică, această activitate s-a concretizat (cum s-a mai spus) și într-o serie de coloane sonore pentru documentare, dintre care semnificative sunt mai ales cele dedicate unor pictori, realizate de Luciano Emmer. Aici nu se întâlnesc zgomote sau efecte realiste, iar absența sau reducerea extremă a comentariului vorbit conferă muzicii o desfășurare autonomă și, pe de altă parte, o penetrare capilară în operele și spiritul tablourilor prezentate. „Numai formele sonore organizate, deci muzicale, care participă în aceeași măsură cu formele figurative la «realitatea pură», pot lega împreună cu acestea un întreg «adevărat», în conformitate cu o regulă veche valabilă pe scena de teatru, potrivit căreia numai «ficțiunile care se susțin reciproc pot da naștere unui adevăr scenic»."[238]

---

120 *Decîtalas* (module ritmice) enumerate de Cîrngadeva, teoretician indian din secolul al XIII-lea. La rândul său, Roman Vlad, în capitolul *Serialismul integral și muzica electronică* din *Istoria dodecafoniei*, semnalează întrebuințarea sistemului *râgas* nu numai de I. Stravinski și O. Messiaen, ci și de André Jolivet în *Incantațiile* pentru flaut, unde structura ritmică se asimilează în ritmuri monodice, sau Darius Milhaud în *Orestia*, Eumenidele etc., creații în care ritmul tinde adesea să treacă pe primul plan și să preia o funcție discursivă autonomă.

[237] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, pp. 368-369.

[238] Roman Vlad, *La musica nel documentario d'arte*, în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.*, p. 299.



Scanned with OKEN Scanner

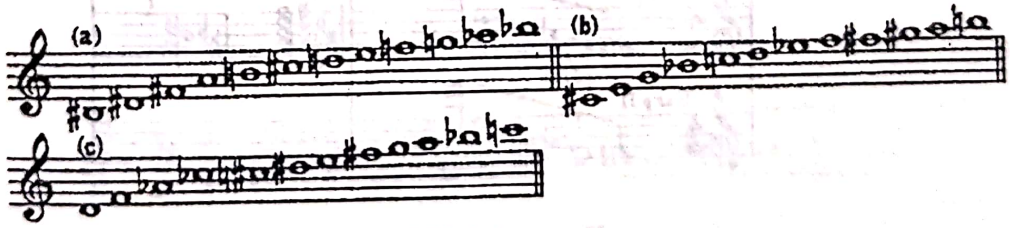
probabil excepții izolate.

Roman Vlad își exprimă ferma convingere că filmul joacă un rol în educația muzicală, putând trezi interesul publicului pentru muzica bună, mai ales în cazul celor care nu manifestă de obicei nici un interes față de această artă.

Primele sale mari reușite în muzica de film sunt legate de colaborarea cu maeștrii filmului francez: Marcel L'Herbier (*Ultimele zile ale orasului Pompei*), cel dintâi regizor care a fondat școala franceză de cinema nu numai într-un spirit experimental, ci și tematic; René Clair (*Frumusețea diavolului*), realizatorul (secundat și de Erik Satie) care a meditat îndelung asupra cinematografului[232], spiritul artei sale înflorind odată cu sincronismul sonor în Franța, Anglia și America; René Clément (*Dincolo de gratii* – unul dintre cele mai bune filme ale regizorului – și *Domnul Ripois* – Premiul special al juriului la festivalul de la Cannes – 1954), creator a cărui formare a fost în întregime tehnică, opera sa reprezentand un model de expresie cinematografică.

Filmul *Frumusetea diavolului*, inspirat din legenda lui Faust (cu Michel Simon, Gérard Philipe, Nicolas Besnard, Simone Valère), „ocupă un loc aparte în creația lui René Clair[233], iar importanța muzicii lui Roman Vlad depășește granițele cinematografiei. Dupa cum îmi relata compozitorul, muzica a fost scrisă înainte de turnarea filmului și a fost înregistrată de dirijorul Roger Désormière. „Ca să folosesc un termen mai puțin cunoscut al lui A. Schönberg, Roman Vlad este un «pantonalist». [...] elementul diatonic (parțial folcloric) este evident ostentativ, contribuind nu numai la evoluția în mod necesar simplă a contrastelor dramatice și a caracterizării personajelor, dar, fără îndoială, și la satisfacerea cerințelor regizorului filmului (René Clair), care trebuia practic să se simtă ca acasă în obstinatul Do Major și minor din sfera lui Sol Major.“[234] Și în această partitură a lui Roman Vlad se poate vorbi despre „efectul unificator al tehnicii dodecafonice“. Axele coordonatelor care traversează spațiul dodecafonic al muzicii sunt: un acord de septimă diminuată (cu două transpuneri) ale cărui tendințe de rezolvare sunt stopate de un mod cu opt sunete, cu structura ton – semiton (Ex. 179). Acest procedeu de preformare a materialului sonor a fost întâlnit și în *Divertismentul* pentru 11 instrumente.

Exemplul 179




Din exemplul 179, **b** și **c** derivă tema principală a filmului (Ex. 180) care joacă rol de *motto* și nu este doar variată și dezvoltată, dar poate totodată schimba rolurile

---

[232] René Clair, *Reflexion faite*, în ediție românească *Reflecții*, Editura *Meridiane*, București, 1968, p. 86.

[233] Pierre Leprohon, *Maeștrii filmului francez*, Editura *Meridiane*, București, 1968, p. 86.

[234] Hans Keller, *Film Music and Beyond*, în *The Music Review*, Anul XII, n.12, Londra, mai-1951, p. 147.

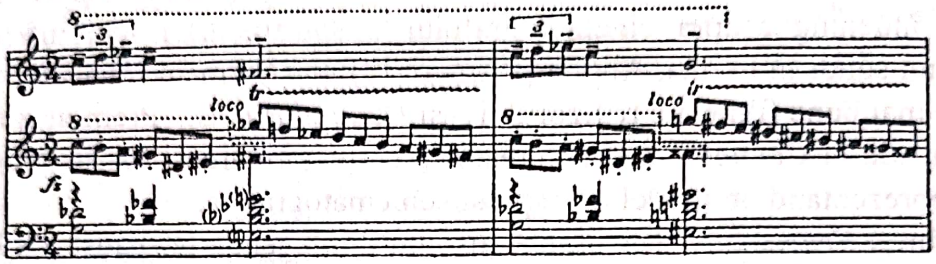


Scanned with OKEN Scanner

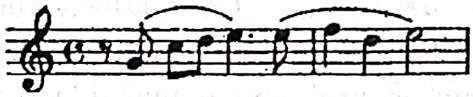
antecedentului și consecventului. Când Faust își recapătă tinerețea, auzim ceea ce se constată a fi *motivul Tinereții* (Ex. 181), conform convenției filmelor romantice.

Motivul reprezintă o parodie în stil popular italian, dar folosit în spațiul tonal al celor douăsprezece sunete, complexele politonale fiind absorbite de modurile de opt sunete (Ex.182a). Din punct de vedere melodic, intonațiile folclorice sunt și ele integrate în sistemul coordonatelor amintite mai sus (Ex.182b).

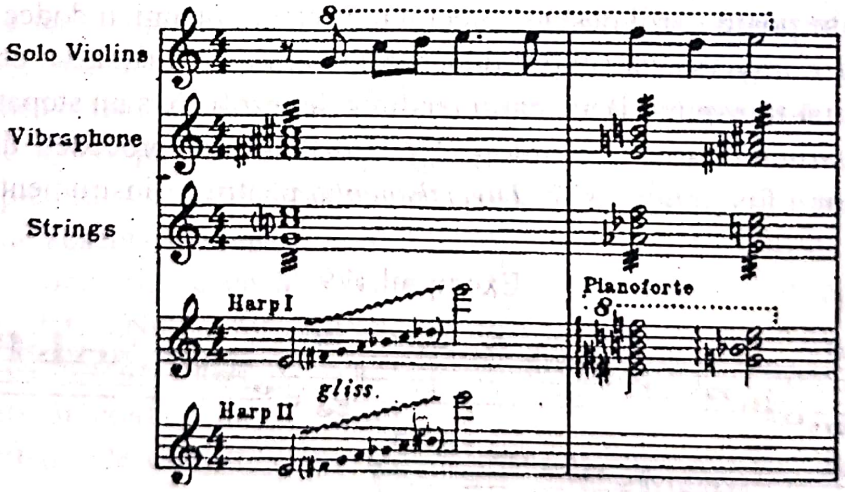
Exemplul 180



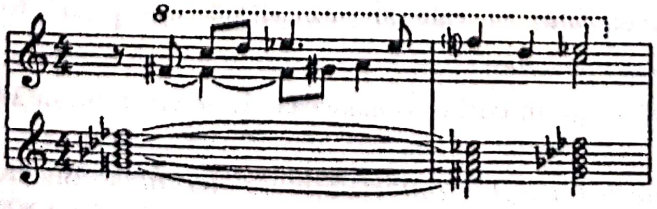

Exemplul 181



Exemplul 182a




Exemplul 182b





Scanned with OKEN Scanner

Scopurile evidente ale acestui sistem sunt *omogenitatea stilistică* și *unitatea formală* dintre materialul „atonic" și cel diatonic. Ambele sunt atinse, dar cel din urmă, nu fără a plăti un anume preț. Cu toate fragmentele și piesele „atonale" strecurate în coloana sonoră, impresia generală este aceea a unei constante tonalități, *Do*. Întrucât materialul diatonic este preponderent, partitura este perfect unitară sau, poate mai exact, din două unghiuri de vedere, *dublu unitară*: „tonal" și „atonal". „Fără tehnica dodecatonală, scrie Hans Keller, partitura în ansamblul ei s-ar fi dezagregat, ceea ce i s-ar fi întâmplat și lui René Clair, fără predominanța diatonismului. Rămânea posibilitatea sacrificării materialului «atonal» - cel mai valoros aspect al întregului film."[235]

În studiul *Film Music and Beyond*, Hans Keller (în *op. cit.*, p. 147 și p. 149) îl citează pe A. Schönberg: „«Principalul avantaj ce decurge din metoda de compunere cu douăsprezece sunete este unitatea stilistică (1941); [...] Fiecare are propria manieră de a-și asuma regulile derivate din folosirea celor douăsprezece sunete» (1950). În *Style and Idea*, A. Schönberg prezice că va sosi vremea «când capacitatea de a imagina un material tematic pe baza unui set de douăsprezece sunete va constitui o premisă obligatorie la admiterea într-o clasă de compoziție a unui conservator». [...] Până atunci însă, muzica de film de felul și de calitatea celei existente, care se adresează unei multitudini de gusturi muzicale este (după cum remarca și Roman Vlad în studiile sale – n.n.), un pas important spre înțelegerea intuitivă de către public a unui astfel de material."

Procedeele dodecafonice din *Frumusețea diavolului* prin care nu se dezvoltă nici funcția de *serie* dar nici aceea de *temă* în sensul tradițional au mai fost folosite de Roman Vlad și în alte *«compoziții artizanale»* (cum le numește compozitorul) scrise pentru teatru și pentru cinema. Necesitățile particulare de adaptare, impuse de exigențele specifice varietății muzicii de film și de unele lucrări teatrale, i-au permis autorului să încerce elasticitatea procedeelor dodecafonice și posibilitățile pe care acestea le oferă în materializarea figurilor sonore referibile la o vastă gamă de semnificații imaginative. De pildă, în muzicile compuse pentru o adaptare radiofonică a piesei *Sakuntala* de Kălidăsa (scrise în 1953, la comanda programului III al RAI) problema realizării culorii locale indiene cu mijloace dodecafonice a fost rezolvată construind o *serie* (Ex. 183) care cuprinde patru tetracorduri hinduse tipice:

Exemplul 183

În *Preludiu* la piesa *Sakuntala* Roman Vlad mai folosește și ritmul *Simhavikrîdita*[236]

---

[235] *Idem*, p. 148.

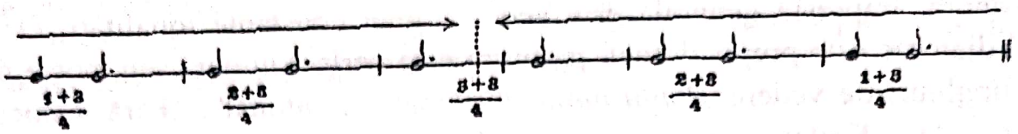
[236] Tehnica variației (de juxtapunere și opunere a unor celule ritmice) ce amintește de arhaicele *râgas indiene* a fost folosită de Igor Stravinski în *Dansul sacru* din *Sărbătoarea primăverii*. În *Technique de mon langage musical* Olivier Messiaen stabilește paralele între procedeele de augmentare și diminuare metrică din *Sărbătoarea primăverii* și cele care definesc ritmul *Simhavikrîdita*. În același context, Messiaen menționează și ritmul *Râgavardhana*, unul dintre cele



Scanned with OKEN Scanner

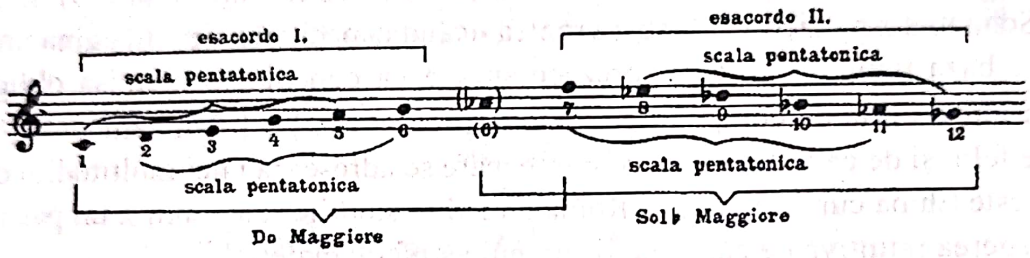
într-o interesantă simetrie de oglindă (Ex. 184).

Exemplul 184



În mod similar, în muzica pentru *Omul bun din Seciuan* de Bertold Brecht (compusă tot la comanda programului III RAI, în 1956), „atmosfera chinezească cerută de ambianța acțiunii se realizează în virtutea conformației specifice (Ex. 185) a *seriei* fundamentale."[237]

Exemplul 185




După cum se observă, această serie se compune din două hexacorduri din care al doilea corespunde inversării și împreună corespund formei recurente a primului. În cadrul fiecărui hexacord se întâlnesc două game pentatonice apte să evoce culoarea locală a Extremului Orient.

Credem că și reușitele teatrale ale lui Roman Vlad (comentate în capitolele precedente) sunt indisolubil legate de activitatea sa cinematografică. Teoretizată în articole de estetică și tehnică, această activitate s-a concretizat (cum s-a mai spus) și într-o serie de coloane sonore pentru documentare, dintre care semnificative sunt mai ales cele dedicate unor pictori, realizate de Luciano Emmer. Aici nu se întâlnesc zgomote sau efecte realiste, iar absența sau reducerea extremă a comentariului vorbit conferă muzicii o desfășurare autonomă și, pe de altă parte, o penetrare capilară în operele și spiritul tablourilor prezentate. „Numai formele sonore organizate, deci muzicale, care participă în aceeași măsură cu formele figurative la «realitatea pură», pot lega împreună cu acestea un întreg «adevărat», în conformitate cu o regulă veche valabilă pe scena de teatru, potrivit căreia numai «ficțiunile care se susțin reciproc pot da naștere unui adevăr scenic»."[238]

---

120 *Decîtalas* (module ritmice) enumerate de Cîrngadeva, teoretician indian din secolul al XIII-lea. La rândul său, Roman Vlad, în capitolul *Serialismul integral și muzica electronică* din *Istoria dodecafoniei*, semnalează întrebuințarea sistemului *râgas* nu numai de I. Stravinski și O. Messiaen, ci și de André Jolivet în *Incantațiile* pentru flaut, unde structura ritmică se asimilează în ritmuri monodice, sau Darius Milhaud în *Orestia*, Eumenidele etc., creații în care ritmul tinde adesea să treacă pe primul plan și să preia o funcție discursivă autonomă.

[237] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, pp. 368-369.

[238] Roman Vlad, *La musica nel documentario d'arte*, în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.*, p. 299.



Scanned with OKEN Scanner

Deci un raport de sincretism ideal între muzică și imagini, prin intermediul unor soluții sonore și de mixaj originale (în care, de altfel, Roman Vlad a făcut o adevărată risipă la radio, cu al său *Doctor de sticlă*), potențate toate de rigoarea actului componistic, asigură reușita acestor filme.

În primele variante ale documentarelor sale, Luciano Emmer nu a avut o muzică originală, ci a căutat echivalențe în compoziții contemporane picturilor respective. Roman Vlad a observat însă că alegerea muzicii în baza unor criterii istorice nu este întotdeauna cea mai bună soluție. „Aceasta se explică prin faptul că formele sonore, lipsite de semnificații conceptuale, nu păstrează potențialul lor, actualitatea lor expresivă în același grad ca și formele vizuale și cele verbale. Avantajul muzicii, care o face să fie o limită râvnită, dar de neatins de celelalte arte și care este determinat de posibilitatea de «a spune fără a numi», de a se ridica deasupra îngrădirii câmpului cunoașterii noastre și de a dobândi astfel virtualități noumenice; acest avantaj comportă însă și o notă de plată, și anume o învechire mai rapidă decât subiectele celorlalte arte, o «învechire» care poate deveni o adevărată caducitate, care face iluzorie veleitatea de a obține valori eterne.“[239] Așa explică Roman Vlad paradoxul că asocierea într-o sinteză cinematografică dintre o pictură din secolele XIV sau XV cu o muzică politonală din secolul XX poate să nu fie absurdă și în același timp să fie nereușită o sinteză a aceluiași tablou cu o compoziție din epoca sa.

Spiritul său de căutare, unit cu sensul de adecvare la circumstanțele stilistice, narative și ilustrative, a făcut posibilă crearea de către Roman Vlad a unor tipuri variate de „scurtmetraje puse pe note“[240] (cum numește Giorgio Graziosi „filmele documentare de artă”[241]), fiecare cu o problemă deosebită și cu o mare diversitate de întrebuințare a muzicii.

În scurtmetrajul *Romantici la Veneția* de L. Emmer întâlnim metoda citatelor ilustre (Chopin, Wagner); muzica pentru filmul *Columna lui Traian* este de substanță folclorică, mărturie, parcă, a apartenenței autorului la spiritualitatea ancestrală; cele două documentare despre Van Gogh (1952) se bazează pe o temă a flamengo-ului lui J. Desprès, iar lungmetrajul *Leonardo da Vinci*[242] (transmis și pe ecranele românești) este concentrat pe un motiv de treisprezece note al aceluiași Leonardo (Ex. 186).

---

[239] *Idem*, p. 302.

[240] Giorgio Graziosi, *Musicisti del nostro tempo – Roman Vlad*, în *La Rassegna Musicale, op. cit.*, p. 15.

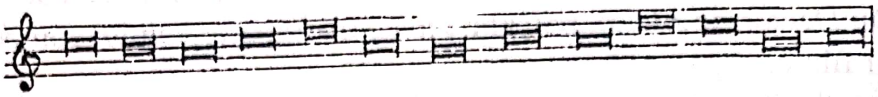
[241] *Filmele de scurtmetraj sau documentare de artă* sunt termeni care se folosesc uneori pentru a distinge operele cinematografice care vor să fie mai elevate decât producțiile comerciale standardizate (altădată pentru a desemna acele lucrări care țintesc spre valori estetice), spre deosebire de cele ce prezintă un interes științific sau didactic. În lucrarea noastră acești termeni sunt înțeleși în accepțiunea strictă care se referă la realizarea unor pelicule ce au drept obiect pictura, sculptura sau arhitectura.

[242] *La vita di Leonardo da Vinci* – colonna sonora dell'originale televisio; Musica composa e diretto da Roman Vlad. Soggetto, sceneggiatura e regia di Renato Castellani. Una cooproduzione RAI – Radiotelevisione Italiana – ORTF – TVE – Istituto Luce – Realizzata dall'Istituto Luce. Ariston Records AR. LP 12069.



Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 186



Fascinat de vastitatea deschiderilor davinciene, Roman Vlad scrie muzica la filmul lui Renato Castellani îndeplinindu-și, parcă, un destin. Sorbind din izvorul Renașterii, muzica sa este, totodată, o descifrare a enigmelor create de însuși Leonardo. Este o „muzică imaginativă și plină de gust"[243]; o partitură de un deosebit interes, fie pentru valoarea intrinsecă, fie pentru aportul stilistic de omogenitate și de unitate conferit filmului. „A fost o ocazie de aur pentru un compozitor cu «forma mentis» potrivită cu tipul muzicii de film și, pentru a ne exprima întocmai ca Schönberg, cu «modus operandi» apt de a înălța, cu singura «serie» de treisprezece sunete a lui Leonardo, un edificiu pe cât de ingenios pe atât de funcțional, capabil, într-adevăr, de o «perspectivă» care ține de Renaștere."[244]

Muzica compusă de Roman Vlad la filmul *Mântuirea*, de Vicenzo Lucci Chiarissi, „poate fi considerată drept un model de comentariu cinematografic. Ea reușește să reflecte la modul practic semnificația imaginii, îngemănând perfect limbajul muzical cu cel cinematografic."[245] „Am încercat doar să utilizez în cea mai bună manieră posibilă intențiile regizorului – spune cu modestie compozitorul – și să încorporez imaginile pitorești care stau la baza acestui film ce relatează povestea *Mântuirii* prin intermediul artelor plastice ale Antichității, Evului Mediu și Renașterii. De aici, necesitatea de a uzita procedeele și mijloacele moderne cu multă parcimonie și într-un mod disimulat, arhitectura intrinsecă a muzicii mulându-se într-un mod organic pe secvențele de simbol ale filmului". Roman Vlad nu prezintă deci ostentativ o viziune personală, ci recurge pur și simplu la capacitatea sa de a integra expresia muzicală celei cinematografice, conform modalităților lingvistice ale acesteia. Compozitorul își exprimă astfel caracterul modern al viziunii sale care, în limitele impuse, respectă o luciditate de concepție și de scop, cu atât mai evidentă cu cât este exercitată în cadrul formelor închise. Inteligență care domină și compozițiile scrise de Roman Vlad pentru sala de concert și teatru muzical.

Muzica de scenă, scrisă pentru a însoți drama sau comedia în proză, are unele afinități cu muzica de film, în sensul că și aceasta are sarcina de a crea atmosferă și de a comenta un spectacol ce aparține regizorului. Însă multe dificultăți ale compunerii muzicii de film nu sunt valabile și pentru muzica de scenă, începând cu dezacordul ritmului între imagini și comentariul sonor, deoarece ritmul recitativului este apropiat de cel al muzicii.

Poate una dintre cele mai elaborate creații de gen, alături de muzica la filmul

---

[243] Frederick W. Sternfeld, *Music and the Cinema*, în *Twentieth Century Music*, Londra, 1959, p.103.

[244] Giorgio Graziosi, *Musicisti del nostro tempo – Roman Vlad*, în *La Rassegna Musicale op. cit.*, p. 16.

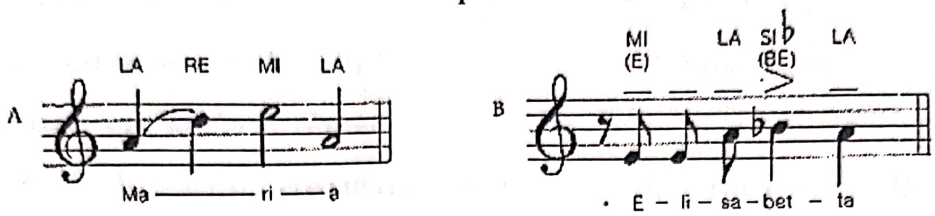
[245] Piero Santi, *Roman Vlad – Musiche per il film «La Redenzione», Pro Civitate Christiana* – Assisi, Pcc 075 LP CT 6596-7.



Scanned with OKEN Scanner

*Leonardo da Vinci* – inspirată de *Enigmele* titanului Renașterii și *Frumusețea diavolului*, o reprezintă muzica de scenă la *Maria Stuart*, de Fr. Schiller, spectacol semnat de Franco Zeffirelli.[246] Partitura are la bază două motive:

Exemplul 187




Notele primului motiv corespund literelor numelui reginei Scoției. Notele celui de-al doilea motiv (și în nomenclatura germană) ar putea sugera numele reginei Angliei. Structura metrică și articulația ritmică a celor două motive (Ex. 187) le reproduc, de asemenea, pe cele ale celor două nume. Legătura lor de structură constă în același interval de cvartă perfectă ascendentă, urmată de o secundă (majoră în primul și minoră în al doilea). Ele se diferențiază printr-un contrast de caracter: primul – legato, expresiv și încadrat într-un arc melodic care se termină printr-o notă finală identică cu prima, iar al doilea, voit accentuat. Textul cântecului Elisabetei derivă liber dintr-o poezie din epoca elisabetană. Cel al Mariei rezultă dintr-o reelaborare a unui vers francez și dintr-o strofă a cântecului de *Rămas bun al Mariei Stuart*, aparținând poetului francez Pierre Jean de Beranger (1780-1857). Această poezie a fost pusă pe muzică și de R. Wagner și, poate că nu din întâmplare, piesa pornește de la aceleași prime trei note ale motivului Mariei, astfel încât cântecul poate apărea, în unele din secvențele filmului, ca o virtuală variațiune a temei wagneriene. Transformate prin intermediul alternărilor cromatice, motivele celor două regine se integrează în figuri dodecafonice care transced atmosfera istorică a tragediei, pentru a oferi spectacolului un caracter dramatic. Acestui dublu scop îi este destinată alegerea paletei instrumentale: lăută, harpă, orgă, violă, flaut, timpane, percuție, corn, trompetă, trombon și tubă.

Așadar, acea „vocație mediatoare", pe care criticul Giorgio Graziosi a recunoscut-o la Roman Vlad, subliniază de fapt capacitatea compozitorului de a-și proporționa diversitatea densității creației în funcție de menirea comentariului muzical, de la cel propriu zis „de scenă", deci pentru teatrul în proză, la cel pentru radio și televiziune sau la coloanele sonore cinematografice.

Și nu este lipsit de semnificație că marele repertoriu dramatic și-a găsit locul în creația sa: de la Euripide la Seneca, de la Gay la Shakespeare, de la Tasso la Alfieri, de la Molière la Labisch, de la Lamartine și De Musset la Bertrand, Cocteau, Giraudoux, de la D'Annauzio la Pirandello și Betti, de la Cehov la Eliot, de la Shaw, Faulkner – Camus și Fry la Brecht.

În mult apreciatul volum dedicat lui Igor Stravinski, Roman Vlad își manifesta

---

[246] Roman Vlad, *Maria Stuarda* – Musiche di scena per l'azione tragica di Friedrich Schiller. Realizzazione *Teatro Manzoni* di Milano, LP *Frequenz*, 1983.



Scanned with OKEN Scanner

admirația față de intuiția criticului Hans H. Stuckenschmidt, care intitulase un articol al său, încă în 1932, *Stravinski sau unificarea a ceea ce nu poate fi unit*[247]. Dacă un astfel de titlu era potrivit pentru muzica lui Stravinski din prima treime a secolului XX, poate că la fel de bine s-ar potrivi acest titlu acum, asociindu-l și de numele lui Roman Vlad după parcurgerea creației sale în integralitatea structurilor, semnificațiilor și virtuților ei estetice.

[247] Roman Vlad, *Stravinski*, Editura *Muzicală*, București, 1967, p. 220 și p. 234.



Scanned with OKEN Scanner

# Anexă

## Listă cronologică selectivă a partiturilor de film[248]

| | | compozitor | regizor |
|---|---|---|---|
| 1907 | *L'Assassinat du Duc de Guise*[249] *(Asasinarea Ducelui de Guise)* | C. Saint-Saëns | H. Lavedan |
| 1915 | *Birth of a Nation* (*Naşterea unei naţiuni*) | J. K. Breil (cu Griffith) | D. W. Griffith |
| 1922 | *La Roue (Roata)* | A. Honegger | A. Gance |
| 1924 | *Ballet Mécanique (Baletul mecanic)* | G. Antheil | F. Léger & D. Murphy |
| 1924 | *Entr'acte (Antract)* | E. Satie | R. Clair |
| 1925 | *Potemkin* (U.S.S.R.) | E. Meisel | S. M. Eisenstein |
| 1925 | *L'Inhumaine (Inumana)* | D. Milhaud | M. L'Herbier |
| 1927 | *Le chapeau de paille de l'Italie (Pălăria de paie italiană)* | J. Ibert | R. Clair |
| 1927 | *Berlin* (Germany) | E. Meisel | W. Ruttmann |
| 1929 | *Sous les Toits de Paris (Sub acoperişurile Parisului)* | A. Bernard & R. Moretti | R. Clair |
| 1930 | *Blue Angel* (Germany) (*Îngerul albastru*) | F. Hollaender | J. von Sternberg |
| 1930 | *L'Age d'Or (Vârsta de aur)* | arr.: A. Bernard | L. Buñuel |
| 1931 | *Le Million (Milionul)* | A. Bernard & G. Van Parys | R. Clair |
| 1931 | *A Nous la Liberté (A noastră-i libertatea)* | G. Auric | R. Clair |
| 1931 | *Le Sang d'un Poète (Sângele unui poet)* | G. Auric | J. Cocteau |
| 1931 | *Threepenny Opera* (Germany) *(Opera de trei parale)* | K. Weill | G. W. Pabst |

[248] Listă selectivă de la primele muzici de film până în anul 1959, după Frederick W. Sternfeld, *Music and the Cinema*, în *Twntieth Century Music*, *op.cit.*, pp. 95-110. Filmografia integrală şi muzica de scenă a compozitorului Roman Vlad sunt cuprinse în *Catalogul creaţiei* din finalul lucrării.

[249] Ţara de origine nu este consemnată când e vorba de Anglia sau Franţa.



Scanned with OKEN Scanner

| | | compozitor | regizor |
|---|---|---|---|
| 1933 | *Don Quixote* | (Chalyapin) voce F. Șaliapin | G. W. Pabst |
| 1934 | *L'Idée (Ideea)* | A. Honegger | B. Bartosch |
| 1934 | *L'Hippocampe* (*Calul de mare*) | D. Milhaud | J. Painlevé |
| 1934 | *Lieutenant Kije* (U.S.S.R.)/ *(The Czar wants to sleep)* *Locotenetul Kye / Țarul vrea să doarmă* | S. Prokofiev | A. Feinzimmer |
| 1934 | *New Earth* (Holland) *(Noul Pământ)* | H. Eisler | J. Ivens |
| 1935 | *Coalface (Chip de cărbune)* | B. Britten | A.Cavalcanti & J.Grierson & W. H. Auden |
| 1935 | *Things to Come (Lucrurile care se vor petrece)* | A. Bliss | W. C. Menzies & H. G. Wells |
| 1935 | *Escape Me Never (Să nu mă lași niciodată să fug)* | W. Walton | P. Czinner |
| 1935 | *The Informer* (U.S.A.) *(Informatorul)* | M. Steiner | J. Ford |
| 1936 | *Night Mail (Poșta de noapte)* | B. Britten | B. Wright & H. Watt & W. H. Auden |
| 1936 | *Plow that Broke the Plains* (U.S.A.) *(Plugul care a desțelenit câmpiile)* | V. Thomson | P. Lorentz |
| 1936 | *Midsummer Night's Dream* (U.S.A.) *(Visul unei nopți de vară)* | arr.: E. W. Korngold (Mendelssohn) | M. Reinhardt |
| 1936 | *Modern Times* (U.S.A.) *(Timpuri noi)* | C.Chaplin împreună cu A. Newman) | C. Chaplin |
| 1936 | *As You Like It (Cum vă place)* | W. Walton | P. Czinner |
| 1937 | *Les Perles de la Couronne (Perlele Coroanei)* | J. Françaix | S. Guitry |
| 1937 | *La Grande Illusion (Marea iluzie)* | J. Kosma | J. Renoir |



Scanned with OKEN Scanner

| | | compozitor | regizor |
|---|---|---|---|
| 1937 | *The Spanish Earth* (U.S.A.) *(Pământ spaniol)* | V.Thomson (împreună cu M. Blitzstein) | J. Ivens & E. Hemingway |
| 1938 | *Pygmalion* | A. Honegger | L. Howard & A. Asquith |
| 1938 | *The River* (U.S.A.) *(Râul)* | V. Thomson | P. Lorentz |
| 1938 | *Nevski* (U.S.S.R.) | S. Prokofiev | S. M. Eisenstein |
| 1939 | *Roads Across Britain (Drumuri de-a curmezișul Britaniei)* | W. Alwyn | P. Rotha |
| 1939 | *Le Jour se lève (Apar zorile)* | M. Jaubert | M. Carné |
| 1939 | *Volpone* | M. Delannoy | J. de Baroncelli |
| 1939 | *The City* (U.S.A.) *(Orașul)* | A. Copland | R. Steiner & W. Van Dyke |
| 1939 | *Of Mice and Men* (U.S.A.) *(Oameni și șoareci)* | A. Copland | L. Milestone |
| 1940 | *Our Town* (U.S.A.) *(Orașul nostru)* | A. Copland | S. Wood & T. Wilder |
| 1941 | *The 49th Parallel (The Invaders) (Paralela 49 (Invadatorii))* | R. Vaughan Williams | M. Powell |
| 1941 | *Major Barbara* | W. Walton | G. Pascal |
| 1941 | *Next of Kin (Lângă Kin)* | W. Walton | Th. Dickinson |
| 1941 | *The Land* (U.S.A.) *(Pământul)* | R. Arnell | R. Flaherty |
| 1942 | *Coastal Command (Garda de coastă)* | R. Vaughan Williams | R. B. Holmes |
| 1942 | *The People's Land (Pământul oamenilor)* | R. Vaughan Williams | R. Keene |
| 1942 | *The First of the Few ('Spitfire')(Primul dintre cei puțini)* | W. Walton | L. Howard |
| 1942 | *North Star* (U.S.A.) *(Steaua Nordului)* | A. Copland | L. Milestone |
| 1942 | *Gold Rush* (U.S.A.) */Silent version 1925 (Goana după aur /Versiunea mută 1925)* | C. Chaplin | C. Chaplin |
| 1942 | *Talk of the Town* (U.S.A.) *(Bârfa orașului)* | F. Hollaender | G. Stevens |



Scanned with OKEN Scanner

| | | compozitor | regizor |
|---|---|---|---|
| 1942 | *Citizen Kane* (U.S.A.) *(Cetățeanul Kane)* | B. Herrmann | O. Welles |
| 1943 | *Flemish Farm (Ferma flamandă)* | R. Vaughan Williams | G. Dell |
| 1943 | *Le Voyageur sans Bagages (Călătorul fără bagaje)* | F. Poulenc | J. Anouilh |
| 1944 | *Memphis Belle* (U.S.A.) *(Frumosul Memphis)* | G. Kubik | W. Wyler |
| 1944 | *Les enfants du paradis (Copiii paradisului)* | J. Kosma & M. Thiriet | M. Carné |
| 1944 | *L'Eternel Retour (Eterna întoarcere)* | G. Auric | J. Cocteau & J. Delannoy |
| 1944 | *Henry V* | W. Walton | L. Olivier |
| 1945 | *The Stricken Peninsula (Peninsula blestemată)* | R. Vaughan Williams | P. Fletcher |
| 1945 | *Caesar and Cleopatra (Cezar și Cleopatra)* | G. Auric | G. Pascal |
| 1945 | *Farrébique* | H. Sauguet | G. Rouquier |
| 1945 | *Ivan the Terrible, Part I* (U.S.S.R.) *(Ivan cel Groaznic, Partea I)* | S. Prokofiev | S. M. Eisenstein |
| 1945 | *Tuesday in November* (U.S.A.) *(Marți în noiembrie)* | V. Thomson | J. Houseman |
| 1945 | *The Cummington Story* (U.S.A.) *(Poveste din Cummington)* | A. Copland | H. Grayson |
| 1945 | *La Bataille du Rail (Bătălia șinei)* | Y. Baudrier | R. Clément |
| 1946 | *Man of Two Worlds (Oameni din două lumi)* | A. Bliss | Th. Dickinson |
| 1946 | *Odd Man Out (Cel fără soție)* | W. Alwyn | C. Reed |
| 1946 | *Instruments of the Orchestra (Instrumentele orchestrei)* | B. Britten | M. Mathieson |
| 1946 | *La Belle et la Bête (Frumoasa și Bestia)* | G. Auric | J. Cocteau |
| 1946 | *Symphonie Pastorale (Simfonia pastorală)* | G. Auric | J. Delannoy |
| 1946 | *Best Years of Our Lives* (U.S.A.) *(Cei mai buni ani ai vieților noastre)* | H. Friedhofer | W. Wyler |
| 1946 | *Spectre of the Rose* (U.S.A.) *(Spectrul* | G. Antheil | B. Hecht |



Scanned with OKEN Scanner

| | | compozitor | regizor |
|---|---|---|---|
| | *trandafirului)* | | |
| 1946 | *Strange Love of Martha Ivers* (U.S.A.) *(Strania iubire a Marthei)* | M. Rosza | L. Milestone |
| 1947 | *Loves of Joanna Godden (Dragostele Joannei Godden)* | R. Vaughan Williams | C. Frend |
| 1947 | *Fiddle-de-dee* (Canada) *(Fleacuri)* | N. McLaren | N. McLaren |
| 1947 | *L'Aigle à Deux Têtes (Vulturul cu două capete)* | G. Auric | J. Cocteau |
| 1947 | *Red Pony* (U.S.A.)*(Poneiul roşu)* | A. Copland | L. Milestone |
| 1947 | *Private Affairs of Bel Ami* (U.S.A.) *(Viața particulară a lui Bel Ami)* | D. Milhaud | A. Lewin |
| 1947 | *Le Tempestaire (Zbuciumatul)* | Y. Baudrier | J. Epstein |
| 1948 | *Scott of the Antarctic (Scott al Antarcticei)* | R. Vaughan Williams | C. Frend |
| 1948 | *Hamlet* | W. Walton | L. Olivier |
| 1948 | *Les Parents Terribles (Părinții teribili)* | G. Auric | J. Cocteau |
| 1948 | *Louisiana Story* (U.S.A.) *(Poveste din Louisiana)* | V. Thomson | R. Flaherty |
| 1948 | *Dreams that Money Can Buy (Vise care pot fi cumpărate cu bani)* | P. Hindemith, Milhaud, J. Cage, E. Varèse, P. Bowles, L. Applebaum | H. Richter |
| 1949 | *Dim Little Island (Insulița învăluită în ceață)* | R. Vaughan Williams | H. Jennings |
| 1949 | *Rocking Horse Winner (Câștigătorul calului de lemn)* | W. Alwyn | A. Pelissier |
| 1949 | *Third Man (Cel de al treilea)* | A. Karas | C. Reed |
| 1949 | *Les Enfants Terribles (Copiii teribili)* | P. Bonneau (Vivaldi) | J. P. Melville & J. Cocteau |
| 1949 | *Guernica* | G. Bernard | A. Resnais & |



Scanned with OKEN Scanner

| | | compozitor | regizor |
|---|---|---|---|
| | | | P. Eluard |
| 1949 | *Pacific 231* (compusă în 1923) | A. Honegger | J. Mitry |
| 1949 | *Heiress* (U.S.A.) *(Moştenitoarea)* | A. Copland | W. Wyler |
| 1949 | *C*-Man (U.S.A.) *(Omul de 100 de dolari)* | G. Kubik | J. Lerner |
| 1949 | *La Beauté du Diable (Frumuseţea diavolului)* | R. Vlad | R. Clair |
| 1950 | *Orphée (Orfeu)* | G. Auric | J. Cocteau |
| 1950 | *Gerald McBoing Boing* (U.S.A.) | G. Kubik | S. Bosustow |
| 1950 | *Macbeth* (U.S.A.) | J. Ibert | O. Welles |
| 1950 | *Works of Calder* (U.S.A.) *(Creaţia lui Calder)* | J. Cage | H. Matter |
| 1951 | *Man in the White Suit (Bărbatul în costum alb)* | B. Frankel | A. Mackendrick |
| 1951 | *Le sel de la terre (Sarea pământului)* | G. Bernard | G. Rouquier |
| 1951 | *Goya: Les desastres de la guerre (Goya: Dezastrele războiului)* | J. Grémillon | J. Grémillon |
| 1951 | *Voyage en Amérique (Călătorie în America)* | F. Poulenc | H. Lavorel |
| 1952 | *Sound Barrier (Bariera sunetului)* | M. Arnold | D. Lean |
| 1952 | *Cruel Sea (Marea crudă)* | A. Rawsthorne | C. Frend |
| 1952 | *La Putain respectueuse (Târfa cu respect)* | G. Auric | M. Pagliero & J. P. Sartre |
| 1952 | *Leonardo da Vinci* (Italy) | R. Vlad | L. Emmer |
| 1953 | *Crin Blanc (Coama albă)* | M. le Roux | A. Lamorisse |
| 1953 | *Drawings Of Leonardo (Desenele lui Leonardo)* | A. Rawsthorne | A. de Potier & B. Wright |
| 1953 | *Moulin Rouge* | G. Auric | J. Huston |
| 1954 | *La Strada* (Italy) | N. Rota | F. Fellini |
| 1954 | *Romeo and Juliet* (Italy) *(Romeo şi Julieta)* | R. Vlad | R. Castellani |
| 1954 | *On the Waterfront* (U.S.A.) *(La suprafaţa apei)* | L. Bernstein | E. Kazan |
| 1955 | *Ship That Died of Shame (Corabia care a murit de ruşine)* | W. Alwyn | B. Dearden |
| 1955 | *Richard III* | W. Walton | L. Olivier |
| 1955 | *Les Mauvaises Rencontres (Întâlniri nefaste)* | M. Le Roux | A. Astruc |
| 1956 | *Le Ballon Rouge (Balonul roşu)* | M. Le Roux | A. Lamorisse |



Scanned with OKEN Scanner

| | | compozitor | regizor |
|---|---|---|---|
| 1957 | *Les Mystères de Picasso* (*Misterele lui Picasso*) | G. Auric | H. G. Clouzot |
| 1958 | *Vision of William Blake (Viziunea lui William Blake)* | R. Vaughan Williams | G. Brenton |
| 1958 | *The Goddes (Zeița)* | V. Thomson | P. Chayevsky |

Scanned with OKEN Scanner

# 7. Roman Vlad – opera deschisă

Este o rară ocazie pentru un cercetător ca în momentul încheierii studiului său asupra personalității unui creator să aibă privilegiul de a intra în posesia unor informații despre lucrări inedite, de ultimă oră - fie definitivate, fie în curs de elaborare – ale autorului în cauză. Iar faptul este și mai semnificativ atunci când acele noi izvoare menite a întregi cunoașterea respectivei creații vin din partea compozitorului însuși. Exactitatea științifică și rigoarea logică a expunerii și a demersului analitic în perspectiva sintezei care să configureze imaginea ansamblului sunt în acest caz argumente categorice ale maximei obiectivități.

Maestrul Roman Vlad a avut amabilitatea și generozitatea intelectuală de a ne oferi o asemenea extraordinară șansă: ultima scriere a muzicologului despre ultimele lucrări ale compozitorului, în forma manuscrisului intitulat *Roman Vlad: lucrări recente și în perspectivă*.[250]

Important este în acest caz, în primul rând, *textul în sine* al autorului – atât în sens conceptual, teoretic, în ordinea intențiilor și scopului propus în lucrările amintite, cât și sub aspectul concret al realizării compozițiilor și al modalităților stilistice avute în vedere, prin exemplele folosite la ilustrarea ideilor ce alcătuiesc substanța și esența muzicii.

Acest *cel mai recent* text al lui Roman Vlad reprezintă, ne îngăduim să apreciem, deopotrivă o sinteză integratoare de maximă amplitudine în organizarea materialului sonor, privind ordonarea temelor și articularea elementelor compoziției, precum și o analiză completă, pe orizontală și pe verticală, a lucrărilor muzicale ca atare. De aceea am considerat că nu ar fi potrivit, în această fază inițială a receptării lor, să venim, la rândul nostru, cu o privire analitică în domeniu, care să o dubleze pe cea a autorului însuși – și care desigur rămâne de neegalat; context în care venim totuși cu precizarea că asupra temelor esențiale ce se regăsesc în această operă de sinteză am întreprins o serie de analize detaliate în capitolele anterioare.

Ne propunem deci să intervenim doar cu câteva sublinieri asupra caracterului de sinteză a creației propriu-zise, din perspectiva concepției teoretice propuse de autor, ca *univers muzical*. Cu precizarea că ideea de *Univers* are aici conotații speciale: proiect ideatic ca viziune filosofică asupra lumii și cosmogeneză artistică privind receptarea lumii prin muzică - în raport cu Universul însuși ca realitate în ordinea Infinitului.

Și într-adevăr, muzica devine în acest caz, așa cum a gândit-o și realizat-o Roman Vlad, o adevărată *cosmogeneză* pe planul umanității: între punctul reprezentat de gândul că „Cerul este vid", care înseamnă mai mult un fel de „strigăt mut" ca „umbră"a adevărului decât expresia unui adevăr care să fie rostit în mod deschis (corul luat aici în sens simbolic ca fiind omenirea, cântă întregul pasaj cu „gura închisă") și punctul în care toate frământările lumii se concretizează în expresia: „fără Dumnezeu, cosmosul redevine

---

[250]Lucrare primită în august 1999, pentru care avem permisiunea autorului de a o folosi nu numai în sens documentar, dar și de a o edita ca text integral, în cadrul prezentei cercetări, fapt pentru care ne exprimăm întreaga gratitudine.



Scanned with OKEN Scanner

chaos" (rostite „în toate limbile pământului", de data aceasta; fapt care și el are o deosebită semnificației simbolică), în esență avem prezentat – sub formă alegorică - drumul de la Golul material inițial pe care Divinitatea îl „umple" apoi prin Creație și îl transformă în Plinul spiritual al Universului; sau, altfel spus, drumul de la Haos la Cosmos. Și tocmai pentru că nu este Vid (Haos), în fapt Universul are șansa de a fi Cosmos (Armonie). Iar muzica, expresie esențială a spiritului individual ca reflex al Spiritului Absolut, prin limbajul ei specific înseamnă armonie (cosmos) în sens uman ca participare la marea Armonie care este Cosmosul însuși ca Univers.

Iar dacă Universul ca atare este deschis în toate direcțiile, sub specia Infinitului, este firesc ca și orice *univers muzical*, la rândul său, să fie o *operă deschisă* ca eternă aspirație spre infinit.

Acesta ar fi deci mesajul pe care Roman Vlad a dorit să ni-l transmită referitor la menirea muzicii și la posibilitățile ei de semnificare în raport cu lumea istoriei omului și cu orizontul transcendenței, precum și să-l concretizeze într-o operă proprie – ca expresie artistică a acestei viziuni filsofice și religioase integratoare de sensuri ale umanității.

Prin tot ceea ce a creat de-a lungul întregii sale vieți – iar acum prin această relevantă și revelatorie sinteză care este *Concerto sinfonico – vocale con musiche di Roman Vlad* – spre un astfel de *univers muzical* a năzuit mereu autorul și a reusit să-l realizeze cu desăvârșită măiestrie.

Oricâte abordări s-au făcut și se vor face asupra creației lui Roman Vlad, probabil că nici una nu va putea considera că a ajuns la o *încheiere* propriu-zisă, atâta vreme cât scrierile sale teoretice și compozițiile sale muzicale vin să dezvăluie mereu alte și alte imprevizibile și fascinante deschideri.

Tocmai de aici și titlul acestei „încheieri" în cazul cercetării noastre asupra creației componistice: *Roman Vlad – opera deschisă*.

## Roman Vlad – lucrări recente și în perspectivă (autoanalize)

„Unde ești Elohim?" exclamă corul la începutul *Cantatei* pe cuvintele lui Lucian Blaga, pe care am scris-o la Roma puțin timp după ce împlinisem 22 de ani. Este prima lucrare în care se oglindește străfundul sufletului meu. De aici, de la veșnica întrebare fără răspuns, pornește vectorul spiritual care a orientat traseul esențial al întregei mele activități de compozitor.

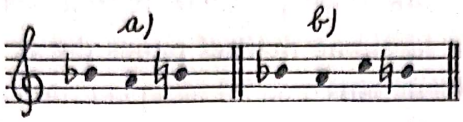
În momentul de față lucrez la o amplă operă care se prezintă, în parte, ca un fel de rezumat antologic al creației mele. Cuprinde de fapt, alături de piese noi, o serie de replăsmuiri ale unor lucrări scrise în cursul acestei jumătăți a veacului ce apune și în care am căutat să exprim într-un mod deosebit de explicit și intens experiența mea, pe fondul problematicei celei mai adânci ce învăluie existența omenească. Opera este formulată pentru șase soliști (soprano, mezzosoprano, contralto, tenor, bariton, bas), cor mixt și orchestră. Face parte dintr-un ciclu mai vast la care lucrez de mai mulți ani și pe care îl numesc *L'Arte della variazione*. Părțile acestui ciclu au un dublu numitor comun (Ex.



Scanned with OKEN Scanner

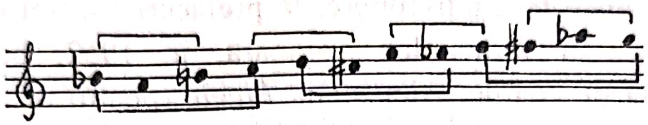
188a, b) dat de un grup de trei note și de un alt grup format de patru note adiacente (cu toate permutările posibile):

Exemplul 188



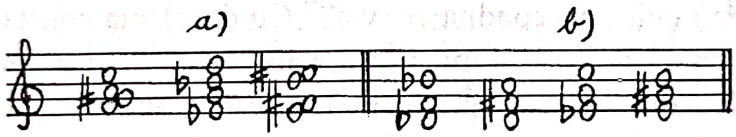

Aceste două motive structurale se pot împleti în șiruri de următorul fel (Ex. 189):

Exemplul 189



Prin transpoziții și suprapuneri aceste înlănțuiri melodice de tip cromatic produc armonii de savoare diatonică (Ex. 190a, b):

Exemplul 190




Opera – sumă a creației mele, în sensul în care am vorbit – am schițat-o deja în întregime și sper să-i termmin partitura definitivă încă anul acesta. Are dimensiunile unui concert simfonic și am intenția să-i dau titlul: *Un Concerto sinfonico-vocale con musiche di Roman Vlad.* În centrul acestui *Concert* este pusă Cantata mea *Le ciel est vide*, pe cuvintele în limba germană ale lui Jean Paul Richter („Die Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab dass kein Gott sei") și, în alternativă, cu versurile franceze ale lui Gérard de Nerval („Le Christ aux Oliviers").

*Concertul* începe cu o *Introducere* în care se cântă frazele pe care Gérard de Nerval le-a pus ca un „motto" în fruntea tragicului său poem: „*Dieu este mort ... le ciel est vide ... pleurez enfants, vous n'avez plus de père ...*" Urmează două variațiuni orchestrale asupra motivului de patru note, mărit și micșorat în mod simetric (intrând astfel în spațiul sferturilor de ton). După această parte, în care se cere o „intensitate extremă", iar polimorfia structurală este împinsă deseori la punctul în care se răstoarnă în virtuală amorfie (contrapunerea între cosmos și haos, între ființă și neant face parte din tematica fundamentală a operei), vine o parte care poartă titlul *Themura* (Themura este un procedeu cabalistic bazat pe permutație). Piesa prezintă un contrast total cu cea precedentă. Mișcarea și caracterul sunt indicate: *Tranquillissimo, ugualissimo, senza nessuna espressione né sfumatura.* Armoniile sunt consonante, lipsite de orice tensiune. Orchestra tace. Corul cântă cu gura închisă. Cei șase soliști pronunță textul poetei americane Annette Lemieux. Acest text se compune din patru cuvinte engleze în 24



Scanned with OKEN Scanner

orânduiri: „We all fall down – All we fall down etc." Fiecărui cuvânt îi corespunde una din cele patru note tematice. Motivul se prezintă deci în 24 variante.

Un „Vârtej" (*Vortex I*), conduce, *Prestissimo*, la o *Variazione su «Fuerunt mihi»* pentru soprană solo și orchestră. Obiectul variației este prima din cele *Tre Invocazioni per voce e pianoforte* compuse în 1948-1949 pe texte biblice traduse în limba latină de Sfântul Hieronim: „Fuerunt mihi lacrimae maeae/ panes die ac nocte/ dum dicitur mihi per singulos dies: ubi est Deus? Deus tuus …"

Un nou „Vârtej" (*Vortex II*) constituie puntea spre o *Variazione su «Chiunque nasce»* pentru bariton solo și cor. Este vorba de o nouă prelucrare a unei piese corale (pentru 24 de voci) pe un text extras din volumul *Rime* al lui Michelangelo Buonarrotti, pe care o scrisesem în 1964.

Al treilea *Vortex* duce fără întrerupere, la prefacerile a trei dintre cele *Cinque Elegie bibliche* compuse, în forma lor originară, în 1952, pentru bariton sau mezzosoprană și orchestră de coarde. Aici întâia *Elegie* (pentro contralto) este variată numai în dimensiunea timbrică articulată prin folosirea instrumentelor diferite ce pun în evidență structurile celulare.

Al patrulea *Vortex* racordează prima *Elegie* cu următoarea din a cărei versiune primară am păstrat (cu cuvenitele variații) numai părțile extreme. In ele sunt puse veșnicele întrebări: „Quid est homo?, Quid est Deus?, Quid est?, Quod fuit?" Și: „Quare misero data est lux homo cuius abscondita est via?" Cu dezolanta constatare: „Hesterni quippe sumus et ignoramus". Soliștii își împărtășesc aceste întrebări (împreună cu altele, tot extrase sau extrapolate din diverse capitole ale Bibliei); Răspunsurile (ce nu răspund) sunt date de corul care cântă o frază extrasă din *Somnium Scipionis* a lui Cicero: „Nihil est nisi mortale et caducum".

Urmează, înlănțuit, al cincilea *Vortex*, indicat ca un *Canon perpetuus*. Ca și celelalte vârteje", acest canon are aspectul unui „pătrat magic" în care totalul cromatic al celor 12 sunete se reproduce necontenit în dimensiunile verticale și orizontale. Acest „Vârtej" nu numai că prepară, dar și acompaniază și chiar continuă ultima *Elegie*. În care tenorul solist începe să intoneze lamentarea biblică „Fuissem quasi non essem de utero translatus ad tumulum …" Și termină cu strigătul: „… non parcam ori meo … antequam vadam et non revertar ad terram tenebrosam et opertam mortis caligine: terram miseriae et tenebrarum, ubi umbra mortis et nullus ordo, sed sempternus horror inhabitat".

Terminată fiind elegia tenorului, corul suprapune vârtejului instrumental un vârtej vocal: cuvintele sunt preluate de la străvechiul palindrom latin „In giro imus nocte et consumimor igni" la care am adăugat cuvintele biblice „clamando et quaerendo vultum tuum Domine". După un crescendo pe fraza „Ubi et Deus? Deus ubi est?", un nou crescendo (până la extrema limită dinamică) trebuie susținut de toate vocile „parlando" în diferitele limbi utilizate în acest *Concert*: „Dove sei Elohim? Jehova dove sei? – Wo bist du Elohim? Jehowa, wo bist du? -Où est-tu Elohim? Jehova, où est-tu? –Where are you Elohim? Jehova, where are you?" Adică: „Unde ești Elohim?, Jehova unde ești?" Răspunsul, teribil (ca semnificație), vine de la exclamația cu care începe Cantata *Le ciel est vide* pusă, cum am precizat, în centrul *Concertului*. Poemele lui Jean Paul și Gérard de Nerval utilizate în *Le ciel est vide* implică o viziune apocaliptică asupra universului: fără



Scanned with OKEN Scanner

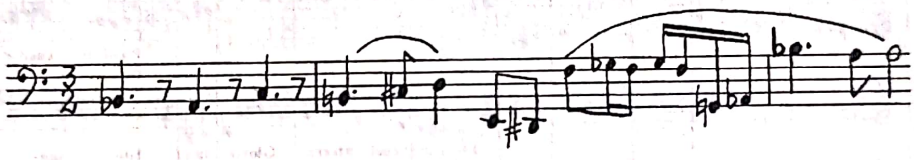
Dumnezeu, cosmos-ul redevine chaos.

După *Le ciel est vide* se poate face pauza obișnuită în programul unui concert simfonic. Chiar dacă în acest caz „programul" însuși este zămislit ca o compoziție organică. Germanii ar putea să vorbească despre „ein auskomponiertes Konzertprogramm".

A doua parte a operei începe la fel ca prima, dar fără strigătul „Le ciel est vide" și fără sensul de prăbușire catastrofică a orchestrei. Din contra: urmează o „Invocație" a basului solist cu accente de disperată speranță: „Resurge Domine; exsurge et demonstra veritatem tuam". Succesiva *Themura II* pare să promită o reînviere. Muzica rămâne exact aceeași ca în *Themura I*. Dar semnificația textului se răstoarnă: „We all fall down" devine „we all shall rise".

Un „mini-Vortex" leagă această variație statică de un *Accrostico canonico*. Tema acestei variații (Ex. 191) este ea însăși o variație dodecafonică a subiectului care apare la sfârșitul neterminatei *Kunst der Fuge,* pornind de la motivul pe numele lui BACH:

Exemplul 191



De la a doua notă (*la*) pornește o transpoziție a aceluiași desen. De la a doua notă a acestei transpoziții (*sol diez*) pleacă o altă trasnpoziție canonică și așa mai departe, până la completarea spațiului cromatic. În același timp, de la ultimele două note ale fiecărei voci transpuse (care sunt la o octavă mai sus decât primele note ale subiectului) se desprinde un nou grup canonic. Și așa mai departe: tot mai jos și tot mai sus, până la limitele extreme ale percepției acustice. Sunt sintetizate astfel sensul de coborâre a *Themurei I* cu sensul de suire, de ascensiune, a *Themurei II*.

Un *Vortex maximus* racordează această dublă scară „spre cer" a lui Iacob și a „descinderei spre infern" cu *Preludiul* la două extinse *Fugi* finale. Prima este instrumentală. La a doua participă corul și toți soliștii. Ambele se desfășoară împreună cu formele lor oglindite. Subiectul *Fugii* instrumentale (Ex. 192) este dublat.

Precum se vede, subiectul este format de o înlănțuire între o formă variată a subiectului principal a *Artei Fugii* și motivul de patru note pe numele lui BACH.

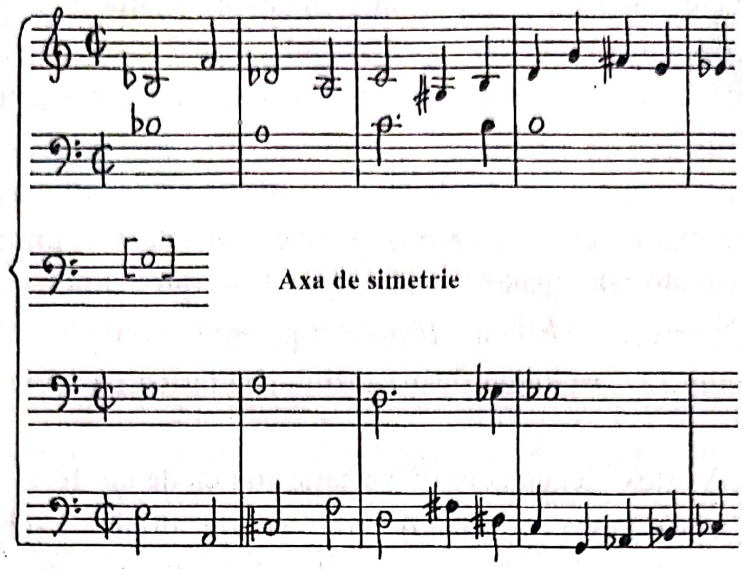
*Fuga* aceasta, cu *Preludiul* și *Vortex*-ul precedent, au fost deja executate într-un concert al orchestrei *Capitol* din Toulouse, sub conducerea lui Alessio Vlad, în mai 1997.

Fuga vocală (Ex. 193) este bazată pe diferite transpoziții ale șirului indicat în exemplul 189.

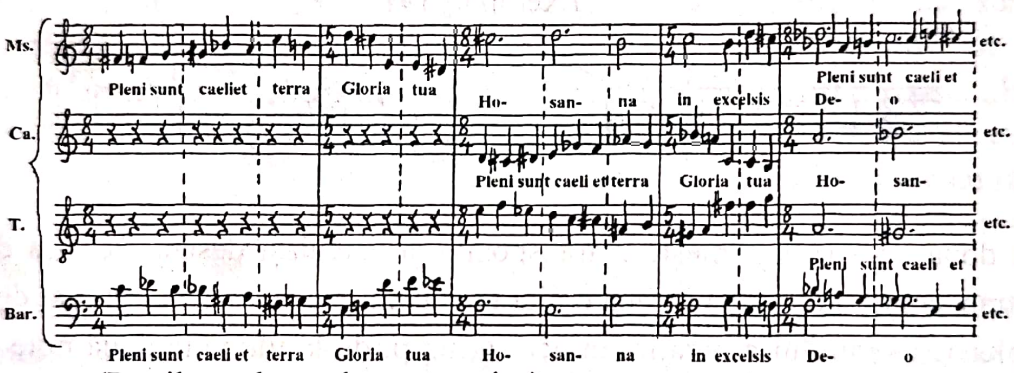


Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 192




Exemplul 193




(Părțile orchestrale sunt omise)

*Fuga* orchestrală este concepută pentru patru părți duble, plus inversiunile lor în oglindă, ceea ce dă 16 voci reale. Fuga vocală prevede, cum se poate deduce din exemplul citat, trei părți simple cu respectivele oglindiri, ceea ce crează un țesut polifonic format de șase fibre. Textul aliluiatic răstoarnă tragica afirmație „Cerul este gol". Dar sub „glorioasele " perorații finale ale corului, soliștii continuă să se întrebe: „Le ciel est vide?"

Paralel cu această compoziție am pregătit (partitura a fost terminată la începutul lui iunie 1999) o versiune mai redusă și fără referințe la alte opere ale mele. Titlul acestei lucrări este *L'Arte della Variazione, seconda serie per basso solo, coro misto e orchestra da camera.*[251] Această lucrare va fi cântată pentru prima oară la 7 ianuarie 2000, sub conducerea dirijorului Karl Martin, în cadrul unui concert pe care Accademia Nazionale di *Santa Cecilia* și Accademia Filarmonica Romana, reunite, îl organizează cu intenția de a sărbători aniversarea mea (împlinesc 80 de ani la 29 decembrie 1999). Lucrarea aceasta

[251] Prima serie a ciclului *L'Arte della variazione*, zămislită pentru un mic ansamblu de cameră în care se găsesc unele semințe dezvoltate în lucrările descrise, a fost dirijată de Alessio Vlad deja acum vreo cinci ani, în cadrul festivalului din Siena și cu diverse alte ocazii.



Scanned with OKEN Scanner

cuprinde: o *Introducere* tematică, în care corul cântă aceleași cuvinte ca în *Introducerea* la *Concerto sinfonico-vocale* descrisă mai înainte. Urmează întâia *Variație* indicată între parenteze ca *Meloritmo*: fiecare interval molodic determină în proporție durata notelor ce-l formează. Caracterul piesei: *Mosso, tempestoso*; *Variația a II-a* poartă titlul *Il canto dei violini*. Este un *Adagio molto cantabile*. *Variația a III-a* (indicată între paranteze ca *Vortex primus*) se leagă cu *Variația a IV-a*, care corespund cu *Themura I* din *Concertul* în proces de elaborare. Este scrisă însă pentru cor și orchestră (fără soliști). *Variația a V-a* (*Vortex secundus*) conduce la *Variația a VI-a* (*Il canto della viola e del violoncello*) și leagă diferite variante ale motivului BACH cu o „amintire" a piesei pentru violă da gamba *La Rêveuse* a lui Marin Marais. Urmează o repriză a *Introducerii* corale și fără întrerupere, *Variația a VII-a L'Invocazione del Basso*, reluată, cu unele schimbări, în *Concert*. După o lungă pauză, corul, acompaniat de orchestră, cântă *Themura II* (*Variația a VIII-a*). *Variația a IX-a* este o variantă a *Acrosticului canonic* din *Concert*. Un *Preludiu*, o *Fugă* instrumentală și una vocală termină lucrarea în mod analog cu *Concertul*. Dar *Fugile*, cu toate că pornesc de la aceleași subiecte, au dezvoltări cu totul diverse. Nu sunt *Spiegelfugen*. Sunt mult mai simple și mai scurte. Totuși semnificația ultimă rămâne aceași: corul cântă „Pleni sunt caeli", iar basul solist contrapunctează cu „Le ciel est vide". Corul înalță imnul „Hosanna in excelsis Deo", iar solistul repetă „Dieu n'existe pas". Corul exaltă gloria lui Dumnezeu, iar vocea singuratică plânge și cheamă: „Pleurez enfants, vous n'avez plus de père".

❖
❖ ❖

Însemnările de mai sus ale compozitorului ne-au fost transmise în august 1999, data la care am definitivat cercetarea noastră asupra operei sale componistice și muzicologice.

Între timp, până la publicarea lucrării de față, maestrul Roman Vlad a revenit în țară, fiind numit Președinte de onoare al Festivalului Internațional *George Enescu* – ediția a XV–a (8-28 septembrie 2001) și Președinte al juriului Concursului Internațional pentru pian. Evenimentul a marcat și un alt moment cu totul deosebit în viața sa: decernarea titlului de Doctor Honoris Causa al Universității Naționale de Muzică din București, la 28 septembrie 2001. Astfel, muzicianul de mare prestigiu internațional a încheiat triunghiul Iași-Cluj-București la universitățile din țară care l-au sărbătorit și care i-au conferit înaltul titlu academic.

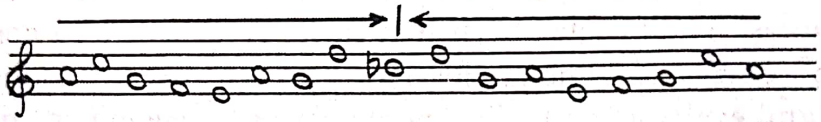
Această nouă întâlnire cu Maestrul a întregit lumina asupra înțelegerii artei sale, asupra reflecțiilor despre Enescu și creația muzicală contemporană românească și universală. „Eu îmi aduc aminte foarte bine de o definiție" – scrie Roman Vlad în *Caietul-program* al Festivalului Internațional *George Enescu*. „Dinu Lipatti îmi spunea: «Enescu este un fel de super Wagner, de super Brahms.» Asta ar fi pentru mine, poate, o definiție, sunt definiții foarte frumoase, dar cu oarecare liniște, fiindcă, pentru mine, Enescu a mers mai departe decât Wagner și Brahms, totuși are rădăcinile sale în muzica clasică, dar ceea ce este extrem de actual în muzica lui Enescu este că muzica sa reprezintă una dintre moștenirile cele mai importante ale veacului trecut, o moștenire care va fi cunoscută, care va fi întrebuințată și care va folosi și muzicii de astăzi și de mâine."



Scanned with OKEN Scanner

În sfârșit, nu am pierdut ocazia de a aduce „la zi" articolul *Lucrări recente și în perspectivă* introdus în cercetarea noastră. Citățm, așadar, din scrisoarea datată 1 octombrie 2001 și trimisă de la Onești, când muzicianul se afla în vizită la sora sa Irina Passa, reculegându-se și la mormântul părinților săi Alma Maria și Miron Vlad.

„La începutul acestui an am terminat partitura *Concertului «cu muzica lui Roman Vlad»* și am dedicat-o lui Giuseppe Sinopoli, marele dirijor care în stagiunile trecute a interpretat în mod superb Cantata mea a III-a *Le ciel est vide* cu orchestra și corul Academiei Naționale *Santa Cecilia* din Roma și Catata a IV-a *A sé stesso* cu orchestra și corul Teatrului *La Scala* din Milano. Tragica moarte prematură a lui Sinopoli a constituit pentru mine o mare pierdere, căci regretatul maestru avea intenția să dirijeze operele mele simfonice cu Dresdener Staatskapelle, al cărei șef prestigios era. A murit la Berlin, în timp ce dirija actul al III-lea al operei *Aida*. Patru zile mai târziu ar fi trebuit să susțină teza de doctorat în Arheologie. Pentru această ocazie pregătisem o mică compoziție pe un motiv egiptean din timpul dinastiei Ptolemeilor. Îl găsise directorul muzeului din Cairo, arheologul francez Maspero.



Fiecare notă reprezintă o planetă.

Acum am transformat piesa aceasta într-un fel de *Rămas bun (Lebwohl)* muzical pentru ansamblu de cameră.

În martie 2001 am terminat *Variazione per orchestra sinfonica su una canzone al ballo abbruzzese* pentru a 30-a aniversare a Festivalului din Lanciano. Tema poporală din Abbruzzi pe care am întrebuințat-o a fost publicată de Alfredo Casella la Oxford University Press în 1929. Unele variațiuni sunt concepute ca omagii unor mari compozitori din secolul XX: Puccini, Casella, Schönberg și Bartók. Primele execuții au avut loc la Chiete și la Lanciano, respectiv în zilele de 27 și 28 august 2001.

La 21 iunie 2001, am terminat o lucrare pentru pian intitulată *Spiegelbilder (Oglindiri)* pe numel Bach (mâna stângă cântă exact răsturnarea a ceea ce cântă mâna dreaptă). Compoziția cuprinde două părți: 1. *Toccata delle durezze e ligature*; 2. *Fuga quasi una Fantasia*. Titlul *Toccatei* e un ecou al titlului unei opere a lui Frescobaldi. Subiectul *Fugii* este o variantă a subiectului *Fugii* din *Arta variațiunii*.

În lucrare se găsesc și unele ecouri ale *Fanteziei contrapunctistice* a lui Busoni. Am compus această lucrare pentru pianistul italian (activ în Statele Unite) Carlo Grante, care o va înregistra pe un CD împreună cu *Fantasia contrappuntistica* a lui Busoni și o lucrare care se referă tot la Bach a elevului meu englez Michael Finissy. Prima audiție publică va avea loc la Chicago în noiembrie 2001.

Văduvei lui Sinopoli, excelenta pianistă Silvia Cappellini, i-am dedicat un *Cvintet* pentru pian și cvartet de coarde. Prima execuție va avea loc la Milano la 15 ianuarie 2002 în cadrul stagiunii *Serate musicale*. Silvia Cappellini cântă cu Cvartetul de coarde al Teatrului *La Scala*. Uitasem să precizez că acest *Cvintet* a fost terminat la 14 august 2001.



Scanned with OKEN Scanner

Printre lucrările muzicologice recente menționez un studiu despre muzica liturgică a lui Stravinski. Este o contribuție a mea pentru Congresul internațional organizat în ianuarie 2001 la Vatican de *Istituto Pontificio di Musica Sacra* și de Academiile *Santa Cecilia* și *Filarmonica Romana*. Culegerea Actelor Congresului a apărut în seprembrie 2001."

Scanned with OKEN Scanner

# II. OPERA MUZICOLOGICĂ A LUI ROMAN VLAD

## 1. Muzica în relație cu metafizica, religia și știința în viziunea lui Roman Vlad

### 1.1. Originea și esența fenomenului muzical

În calitatea sa de remarcabil exeget al creației muzicale, ca și a fenomenului muzical *în sine* vizând esența acestuia, Roman Vlad reprezintă un caz aparte - de excepție, putem spune – când analistul spiritului de finețe este dublat de teoreticianul analogiilor de substanță între domeniile cunoașterii și creației, preocupat deopotrivă de identificarea trăsăturilor comune ale acestora și de diferența lor specifică, inconfundabilă.

Din această amplă și fascinantă perspectivă, multe dintre studiile sale aplicative, axate pe cercetarea unui curent muzical sau altul, pe analiza creației unui anume compozitor sau a uneia dintre lucrările sale, depășesc cu mult cadrul obișnuit al problemei și devin proiecții în orizonturi ale abordărilor multidisciplinare, cu mijloacele comparativismului și hermeneuticii, la confluența sau chiar interferența ideilor și valorilor.

Considerăm, de aceea, că poate fi nu numai interesant, ci și necesar un demers interpretativ într-o atare direcție, fie și numai ca o *introducere* în domeniu, ca o *schiță* în ordinea unei astfel de abordări.

Este ceea ce ne propunem în rândurile care urmează, având în atenție raportul dintre *muzică*, pe de o parte, și *metafizică, religie și știință*, pe de altă parte, în viziunea lui Roman Vlad.

Pentru început, din vasta sa operă de analist și teoretician privind arta și știința sunetului inefabil, care este muzica, ne vom opri asupra a trei lucrări pe care le considerăm semnificative și relevante în ce privește problematica fixată în cercetarea noastră: *Qu'est-ce que la musique?*[252], *Asemanticità della musica*[253], *Aspetti metafisici della poetica dodecafonica*[254]; tablou ce poate fi completat prin referiri la alte studii, articole și eseuri ale compozitorului și teoreticianului privind esența și specificul creației muzicale – și care rămâne a fi amplificat și, eventual, întregit în viitor.

*Ce este muzica?* se întreabă Roman Vlad, în fapt repetând o întrebare ce i-a atras

---

[252] Roman Vlad, *Qu'est-ce que la musique?*, în *Dictionaire de la musique, CELIV, Paris, 1993*, pp. 4-15.

[253] Roman Vlad, *Asemanticità della musica*, în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea, op. cit.*, pp. 35-44; în românește, apărut în *Introducere în opera lui Roman Vlad, op. cit.*, pp. 172-181.

[254] Roman Vlad, *Aspetti metafisici della poetica dodecafonica*, în *Storia della dodecafonia, op. cit.*, pp. 85-94.



Scanned with OKEN Scanner

și obsedat pe numeroși gânditori din toate timpurile; și nu numai pe specialiștii în acest domeniu, compozitori și teoreticieni ai fenomenului, dar și pe filosofi, teologi și chiar oameni de știință.

*Unde a ajuns muzica astăzi?* – iar în raport cu punctul în care a ajuns, iarăși aceeași întrebare fundamentală: *ce este muzica?*- pare a fi căutarea continuă, ca un fel de „pariu cu sine", pentru aflarea unui răspuns posibil, atotcuprinzător și satisfăcător printre multe altele, pe care îl formulează și-l pune în evidență Roman Vlad. Desigur, un răspuns *al său*.

Nu poate fi dat astăzi – cum de altfel nu s-a întâmplat niciodată - un răspuns categoric în această privință; iar un punct de vedere verosimil, la ora actuală, nu poate fi decât unul aproximativ și, în sinteză, un rezultat al soluțiilor complementare ținând cont de întreaga istorie a creației muzicale. De unde și decizia lui Roman Vlad de a face *recurs* la istoria ideilor muzicale și, în egală măsură, la valorile propriu-zise ale creației muzicale ca atare.

Anticipând, putem spune că Roman Vlad va descoperi, pe parcursul analizelor sale, un concept „cheie" sub semnul căruia s-a desfășurat întreaga devenire a creației muzicale: *polaritatea* uman - divin, imanent – transcendent; iar în cadrul raportului dintre rațiunea umană, istorică, și rațiunea divină, transcendentală, intervin practic raporturi subiacente, și într-un sens și în altul, când pe planul raționalității istorico-umane în general, și a celei vizând esența muzicii în particular, apare opoziția – uneori dusă până la antagonism - între rațional și i-rațional (cu precizarea că nu de puține ori acel *i-rațional* invocat de diferiți artiști și gânditori poate fi considerat, la limită, fie o „fracție" a unei anumite faze istorice a rațiunii umane *opusă* acesteia, similară ideii de *inconștient* sau *subconștient*, fie ceva total diferit mergând până la înțelesul de „anti-rațiune" sau „non-uman"; deși toate aceste tentative ale *eu*-lui de auto-transformare în *non-eu* sunt mai degrabă niște proiecte utopice, decât realizări ale unor programe ca atare).

Ne aflăm deja în planul celor mai abstracte idei asupra muzicii – deși aceasta este arta unora dintre cele mai concrete mijloace ale expresiei sufletului și spiritului uman: sunete, proporții, niște valori numerice în ultimă instanță - însă intenția lui Roman Vlad în structurarea deducțiilor și analizelor posibile, după cum vom vedea, depășește toate blocajele inerente în acest sens și se deschide unor neașteptate sensuri de intrepretare – culminând cu orizontul aflat la „interfața" substraturilor originare ale sferelor de creație avute în vedere.

„De-a lungul istoriei civilizațiilor – observă Roman Vlad -, concepțiile și definițiile date muzicii oscilează între un spiritualism metafizico-mistic și un umanism întors spre expresia directă a sentimentului subiectiv."[255] Avem de-a face deci și în cazul muzicii, la nivelul categoriilor de maximă generalitate, cu un spațiu nu numai axiologic dar și ontologic – iar între ele și gnoseologic, cel puțin sub specia *semnificațiilor* recurente[256], dacă nu chiar *curente*, obișnuite, ca efect direct sau indirect al simbolisticii

---

[255] Roman Vlad, *Qu'est-ce que la musique?*, în *Dictionaire de la musique, op. cit.*, p. 9.

[256] Ținând cont de *asemanticitatea* muzicii, cum rezultă din studiul cu același titlu al lui Roman Vlad; despre sensuri și semnificații în creația muzicală - sub semnul semanticii și semioticii, în



Scanned with OKEN Scanner

operatorii ce transsubstanțiază materia sunetelor într-o indefinită și inefabilă stare de fluiditate *semantică*, deși Roman Vlad va prefera totuși noțiunea mai precisă și mai riguroasă logic de *asemanticitate* în cazul poeticii dodecafonice, în particular, ca și al creației muzicale, în general. Or, dacă acceptăm faptul că întregul fenomen muzical se naște și se desfășoară între aceste *extreme* ale sensibilității înțelese ca atribute fundamentale ale spiritului, concretizate în opere pe care le putem analiza la modul concret pentru a le dezvălui cele mai ascunse semnificații, problema care urmează este ce se poate spune despre *extremele înseși* – care în raport cu felul nostru de a fi se află în mod categoric, fie în sus fie în jos, sub semnul transcenderii? Sunt ele în contradicție? Și dacă *da* – până la ce punct? Sau, poate, sunt doar *complementare* – și atunci trebuie să le aflăm punctul de tangență ce le face să se regăsească, fie și doar în sens de *coincidentia oppositorum*, în spiritul uman?

Un amplu arc peste timp deschide Roman Vlad în căutarea răspunsului: de la vechea gândire indiană și chineză, la cea ebraică și cea greacă, de la Antichitatea lui Platon la Evul Mediu cel religios, trecând apoi prin monadologia lui Leibniz și teosofia lui Swedenborg până la epoca modernă a lui Hegel și cea contemporană a lui Schopenhauer, spre a ajunge la doctrinele secolului XX, între care un loc aparte îl deține concepția lui Stravinski. Iar peste tot în acest tablou, muzica este pusă în relație directă cu matematica și filosofia: dacă „Platon povestește cum procedează Dumnezeu în crearea sufletului lumii utilizând intervale muzicale și distanțele dintre cele șapte sfere celeste (acesta fiind numărul aștrilor din sistemul solar cu care operau anticii – n.n.) prin raport cu orbitele planetelor”[257], mai târziu, peste două mii de ani, „Leibniz definea muzica drept «exercitium aritmeticae occultum nescientis se numerare animi» (o practică ocultă de aritmetică în care sufletul se consacră inconștient unui joc al numerelor)”[258], pentru ca apoi Schopenhauer să parafrazeze această definiție mutând accentul de pe matematică pe filosofie: „«Musica est exercitium metaphysicae occultum nescientis se philosophare animi» (Muzica este o practică ocultă a metafizicii în care sufletul face filosofie fără să știe)».”[259] Context în care Roman Vlad extinde aceste observații până la informațiile de ultimă oră ale teoriilor științifice în domeniile fizicii subatomice, astrofizicii și cosmologiei contemporane: „Am putea fi tentați să ne gândim la teoria «big-bang»-ului susținută astăzi de unii dintre cei mai de seamă oameni de știință, conform căreia universul nostru s-ar fi născut cu circa douăzeci de miliarde ani în urmă ca efect al unei explozii care ar fi invadat spațiul, până atunci vid, cu toate categoriile de particule materiale. Ecourile acestui «grand son» (sunet primordial) care a generat lumea au fost radiațiile de micro-unde care ne parvin în permanență din cosmos și au fost descoperite în 1964.”[260]

Era deci firesc ca în plin secol XX, marcat de atâtea frământări pe planul ideilor

---

sensul strict logic al acestora – putând vorbi doar la modul indirect, pe planul analogiei, atât în cazul unei hermeneutici simbolice cât și al unei simbolici operatorii.

[257] Roman Vlad, *Qu'est-ce que la musique?*, în *Dictionaire de la musique, op. cit.*, p. 6.

[258] *Idem*, p. 9.

[259] *Ibidem*.

[260] *Ibidem*.



Scanned with OKEN Scanner

științifice, filosofice și chiar religioase, muzica însăși să devină terenul unor dezbateri esențiale privind redefinirea statutului ei artistic și extinderea mijloacelor sale de creație la ultimele limite ale posibilităților de expresie. Iar în această ordine de idei, Roman Vlad consideră că un moment deosebit și hotărâtor l-a reprezentat gândirea lui Igor Stravinski. O gândire în care, dincolo de toate reînnoirile de ordin terminologic și de subtilitatea raționamentelor puse în joc, vom regăsi aceași eternă dilemă a creatorului aflat între forțele polare ce țin de esența actului creator: subiectiv și obiectiv, relativ și absolut, imanent și transcendent, terestru și cosmic, uman și divin. Între afirmația că „muzica este prea stupidă pentru a exprima ceea ce este (pentru a se exprima pe sine)", cum susținea Stravinski în 1920 ca lider al creației neo-clasice contra expresionismului, și constatarea sa de mai târziu prin care „recunoștea muzicii puterea de a «permite o comunicare, o uniune a omului cu viitorul său și cu Sinele», în afară de aceea de organizare, de «punere în ordine a timpului», de exprimare a «Marii Ordini» universale"[261], avem imaginea completă a aspirațiilor spre sferele supraumane și a puterilor totuși limitat umane cu care muzica va fi nevoită să se confrunte mereu, remarca pe bună dreptate Roman Vlad – el însuși trăind la cea mai înaltă tensiune o atare adevărată și inevitabilă dramă de idei.

## 1.2. Muzica între asemanticitate și poeticitate

Această permanentă stare de *polaritate* între imanent și transcendent, între uman și transuman, ca trăsătură fundamentală a muzicii, este urmărită de Roman Vlad și în eseul *Asemanticitatea muzicii,* în care erudiția și spiritul reflexiv se îmbină într-o memorabilă sinteză. Adâncind datele analizei, Roman Vlad observă că în cazul acestei prime polarități a spiritului - între *rațiunea istorică,* umană și *rațiunea transcendentală,* divină - avem de-a face și cu o polaritate *secundă* pe planul rațiunii umane însăși: confruntarea – și chiar înfruntarea – dintre rațional și i-rațional; cu precizarea însă că este greu de spus, cum lasă să se înțeleagă autorul, dacă acel așa-zis *irațional* învocat de adepții unei asemenea viziuni este înțeles ca ceva *opus* rațiunii, ceea ce ar trimite la un fel de non-eu în ființa umană, sau trebuie considerat doar ca o „fracție" de i-rațional ce aparține, la modul *inconștient,* rațiunii înseși, sub semnul „luptei contrariilor" în cadrul aceluiași *eu.* „Ridicarea structurii – subliniază Roman Vlad – și raporturilor sonore la nivelul de simbol al ordinii cosmice bazate pe numere, cum se întâmplă la Platon, definirea leibniziană a muzicii drept «matematică inconștientă», sau atribuirea de către Schopenhauer unor virtuți revelatoare ale realității transcendentale acesteia, așează muzica deasupra realității fenomenice, existențiale și o investesc cu o substanțialitate metafizică obiectivă, o desprind de realitatea umană imediată. Unei astfel de concepții (în ordinea raționalității – n.n.) i se opune – notează în continuare Roman Vlad – un concept irațional al muzicii ca expresie a subiectivității afective, a emoțiilor sufletești, așa cum s-a manifestat în curentele idealiste din secolele XVI-XVII."[262]

---

[261] *Idem,* p.10.

[262] Roman Vlad, *Asemanticitatea muzicii*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad, op. cit.*, p. 172.



Scanned with OKEN Scanner

Mai mult decât atât, peste realitatea contradictorie a spiritului, cu care se confruntă muzica nu numai la nivelul *polarității* prime - între rațiunea istorică și rațiunea transcendentală - dar și pe planul *polarității secunde* - între rațional și i-rațional în cazul eului individual, cu variantele de intrepretare pe care le-am amintit: i-raționalul înțeles ca in-conștient sau sub-conștient – intervine de asemenea, cum ține să sublinieze Roman Vlad, o *a treia polaritate* - între logic și metalogic: „Dacă se acceptă justețea conceptului plotinian prin care realitatea spirituală a sufletului, înțeleasă ca un centru de percepție artistică, și realitatea materială a obiectului artistic, sunt de natură *metalogică* (s.n.) și ca atare, de la un anumit punct încolo rămân inexplicabile, totuși, aceste două realități, aceste două planuri nu se pot desprinde; realitatea spirituală a operei de artă nu se poate detașa din forma materială în care se concentrează pentru a se revela, unindu-se cu materia precum spiritul se îngemănează cu trupul. Și nu se poate spune – observă Roman Vlad în concluzie – că modificările sau deteriorările pe care le suportă sonor corpul său material lasă spiritul intact.[263] Chiar dacă spiritul acesta ar rămâne nealterat – accentuează Roman Vlad în legătură cu fenomenologia creației muzicale -, nici nu l-am putea percepe ca atare și, în consecință, valoarea pe care o are pentru noi este supusă unei mutații ce ne este sustrasă."[264]

Prinsă între aceste limite ale *semantismului*, sub semnul raportului dintre *logic* și *metalogic*, șansa muzicii de a evolua continuu, îndeosebi sub aspectul formelor ei de expresie, rezidă tocmai în însușirea sa specială de a se afla *dincolo* de semantism. Și tocmai din această perspectivă rezultă „asemanticitatea"[265] muzicii, conform demonstrației lui Roman Vlad.

Aici ne îngăduim o paranteză pe plan conceptual, consubstanțială ideilor de mai sus. *Semantica* este unul din domeniile fundamentale ale *semioticii* (*séméiotike*, teoria formală a semnelor, având uneori și înțelesul de *logică* în general), care se ocupă cu studiul *relațiilor dintre semne și interpreții acestora*.

În *Semiotic and Scientific Empiricism*, Ch. Morris distinge trei grupe de relații semiotice: *semantice, pragmatice* și *sintactice*, în legătură cu care precizează: „specialiștii în științele naturii, reprezentanții tradiționali ai empirismului se ocupă, înainte de toate, de prima grupă de relații; pragmaticii, convenționaliștii, psihopatologii, biologii și cei din disciplinele sociale de a doua grupă; lingviștii, matematicienii și logicienii de cea de a treia."[266]

Prin extensia acestui concept la domeniul artei, *semantica* pare a fi aici mai aproape de înțelesurile pe care i le-a dat R. Carnap: „Dacă facem abstracție de utilizatorul

---

[263] Pentru că până chiar și în știința aplicativă, cel puțin în cazul fizicii subatomice unde acționează principiul de indeterminare al lui Heisenberg, nu numai că spiritul nu poate rămâne „intact" la modul absolut față de materia cercetată dar și materia însăși, ca realitate obiectivă prin excelență, nu rămâne „intactă" în raport cu spiritul care o supune investigației și experimentului: în aparatele de măsură și control asupra obiectului cercetat intervine un *ce* în plus care s-a desprins din *subiectivitatea* cercetătorului – n.n.

[264] *Op. cit.*, p. 178.

[265] *Idem*, p. 181.

[266] Cf. Petru Ioan, *Perspective logice*, Editura *Junimea*, Iași, 1987, pp. 153-154.



Scanned with OKEN Scanner

limbajului și analizăm doar expresiile și designatele lor suntem în domeniul semanticii"; avem de-a face cu o semantică descriptivă „ce aparține studiului *sistemelor de limbaj* construite, date pe baza regulilor lor."[267]

Cu acest din urmă înțeles, mai amplu și mai nuanțat decât cel strict logic, sunt aplicate și în cazul lui Roman Vlad, în exegezele sale privind esența și particularitățile muzicii, noțiunile de *semantism* și, prin contrasens, de *asemantism*. O idee care l-a preocupat și pe compozitorul și muzicologul Ștefan Niculescu, exegetul care ajunge la o concluzie cu aceeași deschidere. „Una dintre dificultățile semiologiei muzicale – scrie Ștefan Niculescu – se leagă de următoarea constatare. Muzica «vorbește» în noi fără să recurgă la cuvinte. Dar dacă *tot* ce «spune» muzica în noi s-ar putea reproduce *integral* în cuvinte, n-am mai avea, evident, nevoie de muzică. Prin urmare, există în muzică ceva *intraductibil* (s.n.), adică imposibil de descris printr-un alt sistem semiologic, inclusiv prin limbajul uman, și aceasta în privința conținutului, cât și a formei. Dar acest intraductibil nu este incomunicabil: el se transmite tocmai și în mod exclusiv prin arta sunetelor."[268]

Cum era și normal, o atenție considerabilă în cadrul acestei dezbateri de idei a fost acordată de Roman Vlad dodecafonismului, îndeosebi când se ocupă de poetica[269], în sensul *originar* al termenului de *poiein*[270], pe care i-l atribuia Platon muzicii, cu aplicație specială la creația lui A. Schönberg și la ideile sale privind teoretizarea fenomenului. Seria gânditorilor avuți în vedere este însă mai largă, incluzându-i pe Anton Webern, Alban Berg, Josef Mathias Hauer, Alexandr Skriabin, Igor Stravinski, tinzând spre o imagine globală a analizei intreprinse. Iar ceea ce putem constata este că tabloul *polarităților* evidențiate până acum revine din nou în centrul atenției, cu toate diviziunile și subdiviziunile deja știute și adăugând de fiecare dată, ca urmare a „mutațiilor" intervenite atât pe planul ideilor cât și în ordinea creațiilor muzicale propriu-zise, noi semnificații.

Această distincție între *poetic* și *poietic* (*poiein,* cum se exprimau vechii greci) a marcat întreaga Antichitate a spiritului elen, întâlnită de la Homer și Hesiod până la Platon și Aristotel[271] - care o păstrează, pe filiera lui Diogenes Laertios[272], chiar în sfera filosofiei, atunci când procedează la delimitarea celor trei mari ramuri („științe") ale ei: *practică* (*práttein,* „a acționa, a săvârși o acțiune"), *teoretică* (*theorein*, „a contempla, a cunoaște") și *poietică* (*poiein, „*a face, a făuri, a crea"). Iar dacă pe planul creației literare și al analizelor de estetică filosofică sau aplicativă asupra fenomenului literar, astăzi ea se

---

[267] Cf. *op. cit.*, pp. 154-155.

[268] Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică, Editura Muzicală*, București, 1980, p. 295.

[269] Roman Vlad, *Aspetti metafisici della poetica dodecafonica*, în *Storia della dodecafonia, op. cit.*, pp. 85-94.

[270] Viorel Munteanu, *De la poietic (poiein) la poeticitatea muzicii în viziunea lui Roman Vlad,* în revista *Cronica* nr.10, octombrie 1999.

[271] Aristotel, *Metafizica*, VI, 1, 1026 a și urm., Ediția românească (traducere de Șt. Bezdechi), *Editura Academiei*, București, 1965.

[272] Diogenes Laertios, *Viețile și doctrinele filosofilor,* III, 84, Ediția românească (traducere de C. Balmuș), *Editura Academiei*, București, 1963.



Scanned with OKEN Scanner

prezintă mai degrabă ca una de nuanță decât de fond, în cazul celor vechi avea un înțeles aparte, cu totul special, ținând de însăși esența procesului creator și cognitiv: *poieticul* (*comentariul poeților*) era una din *metodele* de cunoaștere a lumii, alături de altele trei – anume *mythos*-ul (o „poveste adevărată", cum o numea Platon, care sub forma alegoriei prezenta ceva greu de explicat pe calea raționamentului), *expunerea discursivă* (metoda deductivă a raționamentului logic folosită în filosofie și știință, respectiv în domeniile *theorein* și *prattein*, amintite mai sus), existente încă și la presocratici; iar apoi *demostrația dialectică* (bazată pe analiza raporturilor dinamice teză-antiteză, introdusă de Socrate și pe care Hegel avea să o extindă la triada teză-antiteză-sinteză), metodă ce constituie temelia întregii raționalități până în zilele noastre.[273]

Din punctul de vedere al literaturii ca atare este vorba deci – chiar în acele condiții îndepărtate ale Antichității – de faptul că *poieticul* a reprezentat, la origine, un substrat al *poeticului* însuși – care va deveni esența poeziei din toate timpurile.

Dar acest *poetic în ordinea poeziei* este o *armonie* a cuvintelor. În ce privește însă muzica, unde avem de-a face cu o *armonie a sunetelor pure,* când cuvântul poate interveni doar ca să *dubleze*, pe un plan secund, ceea ce constituie trăirea originară a creatorului, din planul prim al expresiei artistice, desigur că înțelesul modern al noțiunii de *poetic* este încă și mai aproape de sensul inițial pe care îl avea *poieticul* (*poiein*) vechilor greci. Avem de-a face în fond, sub un anumit unghi de înțelegere a lucrurilor, cu însăși diferența care a existat și va exista mereu între două feluri distincte de percepere a lumii la nivelul simțurilor intelective (atributul de *intelectiv* decurgând din faptul că omul este o ființă *rațională*): *văz*, pentru cuvânt; *auz,* pentru sunet. Diferență pe care o găsim și în comentariile contemporane de epistemologie, ca și de filosofia culturii și istoria civilizațiilor: distincția dintre *civilizația „auditivă"* și *civilizația „vizuală"*. Problemă pe care o aflăm abordată în profunzime, mergând până la planul unor disecții în cele mai mici amănunte, în lucrările lui Marshall McLuhan și, în reluare, în scrierile logicianului român Anton Dumitriu. „După acest autor (Marshall McLuhan – n.n.) - remarcă Anton Dumitriu –, asimilarea tehnologiei alfabetului fonetic îl transferă pe om din lumea magică *a urechii* în lumea *indiferentă a văzului* (s.n.). Prin aceasta, înseși procesele mentale ar fi afectate, iar perspectiva realității este total schimbată. «Divorțul dintre *poezie* și *muzică* (s.n.) s-a reflectat – scrie el – mai întâi în pagina tipărită». Sublinierea aceasta ne duce la o încheiere care, de altfel, ilustrează întreaga noastră analiză de până acum. [...] Nu numai atât, dar trecerea de la *auz* la *văz* (s.n.), de la sunet, care este mișcare, la scris, care este o imagine încremenită în plumbul paginii, denaturează și deformează ceea ce se exprimă prin scriere, întrucât este imposibil să facem *să corespundă sunetul cu imaginea* (s.n.), succesiunea și simultaneitatea. Cu un termen matematic am putea spune că *lumea sonoră nu este «aplicabilă» în lumea imaginii* (s.n.), așa cum o sferă nu poate fi «aplicată» pe un plan, fără rupturi."[274]

Tocmai de aici și gândul nostru că în cazul muzicii din toate timpurile, inclusiv al celei contemporane, atunci când este vorba de *poeticitate* ne aflăm foarte aproape de acel

---

[273] Anton Dumitriu, *Alétheia* (*Încercarea asupra ideii de adevăr în Grecia antică*), Editura *Eminescu*, București, 1984, p. 95.

[274] *Idem*, pp.108-109.



Scanned with OKEN Scanner

sens originar pe care îl avea la vechii greci noțiunea de *poietic* (*poiein*) – substrat primordial al *poeticului* însuși din poezie. Și desigur că Roman Vlad, gânditorul care întodeauna se raportează la rădăcinile filosofice ale conceptelor muzicale, la acest înțeles inițial – și *inițiatic*, deopotrivă, pentru că oricât l-am decodifica prin analiză hermeneutică rămâne totuși esoteric față de noi – al *poieticului* se referă ori de câte ori se ocupă de *poeticitatea* muzicii dodecafonice, în particular, a muzicii, în general.

Astfel, Roman Vlad constată că „A. Schönberg postula în primele lucrări din perioada expresionistă principiile unei creații subiective și absolut iraționale", prin anihilarea oricărui obstacol formal care ar fi putut înfrâna „exprimarea *vocii interioare*, a *strigătului originar*, a *eului total*", atitudine ce mergea până acolo încât chiar lucrările în care existau „relații gramaticale definibile rațional" îi apăreau ca niște conexiuni ce „nu erau premeditate ci erau rodul unei inspirații transcedentale, al unui dar al «spiritului absolut»", iar în cazul „unei asemenea inspirații *divine*, rațiunea nu făcea altceva decât să ia cunoștință de acel dar și să-l înregistreze ca atare."[275] Acesta va fi de fapt *nucleul* în jurul căruia vor gravita – și nu numai la A. Schönberg, dar și în cazul tuturor gânditorilor amintiți – numeroasele intervenții teoretice privind rediscutarea problemei și, eventual, soluționarea ei. Dezbateri la capătul cărora, cum observă Roman Vlad, chiar și în ceea ce privește dodecafonia s-a ajuns la aceea eternă problemă - deși într-o altă viziune, cu alte principii referențiale și cu alți termeni ai discursului logic - în legătură cu esența muzicii: „totala neîncredere și subestimarea rațiunii ale cărei prerogative sunt substituite de puterile oarbe ale subconștientului, sau ale celor supranaturale cu caracter divin sau în orice caz transcedentale."[276] Desigur, aceasta referitor la *proiectul* metodelor dodecafonice între principii și norme. Privind însă acest proiect între scopuri și mijloace de realizare, fenomenul inițial s-a transformat în contrariul său sau cel puțin a tins spre un echilibru între elementele contrare, astfel încât acestea să funcționeze nu ca realități opuse, ci ca elemente complementare ale uneia și aceleași realități: „*subconștientul absolut* și irațional al perioadei expresioniste propriu-zise a cedat locul unui obiectivism suprarațional sau, altfel spus, absolut, care s-a concretizat în formularea metodei dodecafonice."[277] Iar concluzia lui Roman Vlad în această privință, după ce el însuși a intervenit cu substațiale contribuții în discutarea problemei până la epuizarea surselor ei, este una sceptic-regeneratoare și temperat-optimistă: „astăzi, când [...] aplicarea dodecafoniei este practic generalizată, am putea fi îndemnați să stabilim un raport între această generalizare și universalitatea aspirației spre transcendență pe care am scos-o în relief. Fapt este că într-o epocă în care până și «fizica tinde către metafizică» (așa cum a constatat Max Planck), arta în general, și muzica în special, nu puteau să nu participe la această tendință. Căci dacă este adevărat că arta, în puritatea formelor sale, este unica realitate care transcende limitele existenței fenomenelor ce sunt date omului, atunci muzica, prin substanțiala sa asemanticitate, este arta «metafizică» prin excelență, dacă prin acest atribut se înțelege a-i recunoaște facultatea complementară a celeia care-i

---

[275] Roman Vlad, *Aspetti metafisici della poetica dodecafonica*, în *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, p. 85.
[276] *Ibidem.*
[277] *Ibidem.*



Scanned with OKEN Scanner

permite să transfigureze experiența afectiv umană, adică facultatea de a transcende orice semnificație și orice referință existențială."[278] Concluzie ce vine să reafirme și să reconfirme faptul că și în cazul muzicii, atunci când facem apel la distincția dintre elemente contrare și elemente contradictorii, rămâne valabil același principiu logic comun tuturor domeniilor cunoașterii și creației: *contraria non contradictoria, sed complementa sunt* (*contrariile nu sunt contradictorii, ci sunt complementare*).

## 1.3. Punctul de dincolo de infinit

Dar poate că unul din cele mai interesante momente în cadrul dezbaterilor privind raporturile dintre muzică și filosofie – ducând până la cele mai greu definibile trepte ale metafizicii și uneori tinzând chiar „dincolo" de ele - îl reprezintă comentariile lui A. Schönberg referitoare la ultimele simfonii de Mahler și Beethoven, cu prelungiri pe care Roman Vlad le aduce până la analiza gândirii muzicale a lui Stravinski, iar în urmărirea ecourilor peste timp, până în zilele noastre. Subiectul, mult disputat, în cazul căruia dezbaterile s-au concretizat în comentarii detaliate, nu numai că nu putea să-l lase indiferent pe un gânditor ca Roman Vlad, caracterizat de un spirit reflexiv prin excelență, tinzând spre găsirea celor mai neașteptate asocieri de idei din domenii complementare și chiar opuse, dar i-a oferit prilejul de a interveni cu noi sugestii și idei de o aparte relevanță. Considerăm necesară, de aceea, reținerea concluziilor sale și în acest sens, pe care le apreciem nu numai pentru valoarea lor intrinsecă, ci și pentru faptul că lasă problema *deschisă* - în vederea oricăror noi posibile elemente de abordare comparativistă a problemei. Iar un asemenea comparativism analitic, după părerea noastră, ar putea fi pus în evidență și prin asocierea la exemplele din muzică reținute de Roman Vlad, cu referiri la creațiile lui Mahler, Beethoven și Stravinski, a unui caz din domeniul gândirii matematice, reprezentat de G. Cantor.

Să urmărim deci în continuare un asemenea paralelism posibil între muzică și matematică în aspirația acestora spre orizontul metafizicii – când metafizica însăși este cumva împinsă *dincolo* de ultimul ei „hotar" pe care și-l poate imagina omul; desigur, omul în calitatea sa creatoare cea mai înaltă - de geniu, ipostază pe care au avut-o în vedere A. Schönberg și Roman Vlad în studiile lor.

A. Schönberg, comentat de Roman Vlad în ordinea unor asemenea idei ce se confruntă cu absolutul, consideră că G. Mahler a renunțat să scrie *Simfonia a X-a* deoarece credea că mersese deja *prea departe* în *Simfonia a IX-a*. Ce înseamnă însă acest *prea departe* – așa cum l-a definit A. Schönberg într-o conferință din 1913, al cărei text a fost reluat în volumul *Style and Ideea*, apărut la New-York în 1950? „Simfonia lui A Noua – remarcă A. Schönberg în legătură cu Mahler – este foarte stranie. În ea autorul nu mai vorbește decât în termeni individuali. Această compoziție pare să aibă mai curând *un autor tainic care se servește de Mahler ca de un intermediar al său, de un purtător de cuvânt al său* (s.n). Această *Simfonie* nu este redactată pe un ton personal. Ea constă,

[278] *Ibidem*



Scanned with OKEN Scanner

pentru a mă exprima astfel, din expoziții obiective, aproape lipsite de pasiune, de o frumusețe care devine perceptibilă numai celui pe care îl interesează mai mult prospețimea spiritului, decât căldura animală. Vom ști tot atât de puțin ce semnificație a avut a sa *A Zecea* (pentru care există câteva schițe, ca și în cazul lui Beethoven), după cum puțin știm și de cele ale lui Beethoven sau Bruckner. Se pare că *A Nouă* este o *limită*. Cine vrea *să meargă dincolo, trebuie să moară* (s.n.). [...] Poate că enigmele acestei lumi ar fi fost rezolvate, dacă vreunul care le-ar fi intuit ar fi scris o *A Zecea*. Dar aceasta, probabil, *nu trebuie să se întâmple* (s.n.). Noi trebuie să continuăm a rămâne în întunericul ce poate fi luminat *numai de urmele luminii unui geniu* (s.n.). Noi trebuie să continuăm să ne batem și să luptăm, să ne frământăm și să sperăm. Și ne va fi interzis să vedem această lumină atâta timp cât ea va fi cu noi. Trebuie să rămânem orbi până când vom dobândi *ochi pentru a vedea viitorul*."[279]

Este de-a dreptul tulburătoare această viziune a lui A. Schönberg asupra muzicii lui Mahler într-o problemă ce va rămâne actuală dincolo de studiile ce s-au scris și se vor scrie în legătură cu ea. Iar Roman Vlad extinde această interpretare asupra lui A. Schönberg însuși, cu precizarea că marele compozitor era „atât de convins de cele afirmate, încât scria că va întrerupe compoziția *Scara lui Iacob* de frică să nu atingă cu acest oratoriu acel *hotar* (s.n.) la care îl aștepta moartea."[280] De fapt, în cazul concepției despre esența și menirea muzicii în viziunea lui A. Schönberg, cum remarcă Roman Vlad, trimiterile acestuia la orizontul ultim, absolut în perspectiva sufletului uman creator, al *metafizicii*, are în vedere nu numai cele mai înalte repere ale filosofiei ci și cele mai subtile motivații, cu sens transcendental, ale religiei.

Este orizontul ultim, posibil doar la modul intuitiv, aflat la „interfața" dintre tridimensional și quadridimensional în existența spiritului uman: „premisele marilor lucrări religioase ale lui A. Schönberg – consideră Roman Vlad – sunt ancorate în acele straturi sufletești care pentru profunditatea lor se sustrag de la orice influență exterioară. Aici acționează perseverența la care ne referem în legătură cu *Moise și Aron*, apărând-o ca pe cea mai *naturală* (în sensul de *natura naturans*, aflată sub semnul inspirației divine, în raport cu *natura naturata*, ca realitate fizică la dispoziția simțurilor și științei, în spiritul unei distincții operate de Descartes - n.n.) manifestare a gândirii umane, ca inevitabilă și în veci nesatisfăcută: cunoașterea și stăpânirea absolutului în a cărui lumină se topesc și dispar toate antinomiile și motivele dialectice ale existenței umane."[281] Și mergând pe urmele lui Adorno, cu a sa *Filosofie a muzicii noi*, Roman Vlad notează în continuare: „În lumina acestor considerații este deosebit de semnificativă circumstanța că ultimul act al operei *Moise și Aron*, pe care A. Schönberg *nu l-a compus* (s.n.), se termină cu aceste cuvinte: «Unit cu Dumnezeu»; de asemenea, compoziția *Primul Psalm* se oprește și se termină înaintea frazei în care apare același cuvânt semnificativ «*Unirea*» cu Ființa Supremă. [...] Faptul că atât muzica din *Moise și Aron* cât și cea din *Psalm* se opresc înaintea cuvântului «Vereinigung» (*Unire* - n.n.) ar putea să pară cuiva o simplă

[279] Cf. Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op. cit.*, nota 350, p.378.
[280] Roman Vlad, *Le opere postume di A. Schönberg*, în *Storia della dodecafonia, op. cit.*, p. 324.
[281] *Ibidem.*



Scanned with OKEN Scanner

întâmplare. A. Schönberg insuși nu credea în «simple întâmplări» și acest lucru este atât de adevărat, încât chiar în textul *Psalmul modern nr. 7* el afirmă: «atunci evenimentele din viața noastră nu ar trebui să apară doar ca niște coincidențe întâmplătoare ale unor circumstanțe străine». Dar, cum spuneam, pentru a păstra adevărul său uman, lucrarea *Moise și Aron* trebuia să rămână deschisă pe invocația *Logosului*, întrucât *Primul Psalm*, în fața îndeplinirii imposibile, nu putea să meargă dincolo de fraza ce corespunde cuvintelor «și cu toate acestea, eu mă rog». Rugăciunea îngăduită oamenilor ca grație a lui Dumnezeu; ca legătură cu El; ca «speranță de a fi luată în seamă de El», chiar fără posibilitatea de a i se destăinui secretul impenetrabil al voinței sale: acesta este sensul *Psalmului* nr.2."[282]

Iar dacă celor ca Mahler, cum considera A. Schönberg, le-a fost permis să releve doar o anumită parte din acel viitor al *transcenderii* hotarelor din drumul spre infinit, iar când ei „au vrut să spună mai mult au fost chemați dincolo", Roman Vlad este tentat să considere că în ceea ce îl privește pe A. Schönberg însuși, prin toate frământările sale, acestuia i-ar fi fost dat să facă, totuși, „un pas mai departe spre cucerirea acelei ideale *A Zecea Simfonie* în care el simbolizase *scopul utopic al muzicii*, indiferent de *scopul vieții spiritului*."[283]

Desigur rămâne de discutat problema dacă în ordinea acelui *dincolo* inaccesibil în general – și totuși accesibil prin excepțiile pe care le prezintă geniul -, în fapt A. Schönberg ar fi pătruns undeva mai departe decât Mahler sau Beethoven. Dar există în toate aceste cazuri o certitudine: puterea creației muzicale de a avea acces la acel *dincolo* ce ține de transcendența cu care se confruntă spiritul uman.

Nu numai muzica însă, cum am amintit, a reușit să treacă astfel de „hotare" pe drumul spre *infinit*, ci și matematica. Deși în acest domeniu, cum s-a întâmplat în cazul lui Cantor, consecințele au fost neliniștitoare și chiar tragice. Dar să urmărim prezentarea problemei după lucrarea *Dimineața magicienilor* scrisă de Louis Pawels și Jaques Bergier. „Iată - citim în această carte – cum se poate rezuma, în mare, gândirea lui Cantor. Să ne închipuim pe această foaie de hârtie două puncte A și B, la distanța de 1 cm unul de altul. Trasăm segmentul de dreaptă care unește A și B. Câte puncte există pe acest segment? Cantor demostrează că există mai multe decât un număr infinit. Pentru a umple complet segmentul e necesar un număr de puncte mai mare ca infinitul: numărul aleph."[284]

Desigur, acest fapt ne amintește, brusc, de *Aleph*-ul lui Borges, ca ficțiune literară[285], având la bază însă o serie de reflecții filosofice dar și unele surse esoterice ale gândirii inițiatice, precum și de marele *Omega* al lui Theilard de Chardin, de natură filosofică și religioasă - relevat de autor nu doar pe cale speculativă, ci la capătul unui

---

[282] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op. cit.*, pp. 324-325.

[283] *Idem* nota 350, p. 378.

[284] Louis Pawels și Jaques Bergier, *Dimineața magicienilor (Introducere în realismul fantastic)*, Editura *Nemira*, București, 1994, p. 357.

[285] *El Aleph*, în volumul *Jorge Luis Borges, Moartea și busola* (traducere de Darie Novăceanu), Editura *Univers*, București, 1968.



Scanned with OKEN Scanner

întreg demers științific[286] deosebit de complex și de riguros - în esență Alpha și Omega reprezentând cele două ipostaze ale Absolutului Divin din textele biblice.

Revenind la *aleph*-ul lui Cantor, despre acesta Pawels și Bergier precizează: „acest număr aleph este egal cu fiecare din părțile sale. Dacă se împarte segmentul în zece părți egale, vor exista tot atâtea puncte într-una din părți câte sunt pe tot segmentul. Dacă, plecând de la segmentul în cauză, se construiește un pătrat, vor fi tot atâtea puncte pe segment ca și pe suprafața pătratului. Dacă se construiește un cub, vor fi tot atâtea puncte pe segment ca în tot volumul cubului. Dacă, pe baza cubului, se construiește un solid cu patru dimensiuni, un tesaract, vor fi tot atâtea puncte pe segment ca în solidul cu patru dimensiuni al tesaractului. Și așa mai departe, la infinit."[287]

Consecințele ce rezultă de aici? „În acestă matematică a transfinitului, care studiază numerele aleph, *partea este egală cu întregul* (s.n.). E absolut demențial, dacă ne plasăm din punctul de vedere al rațiunii clasice, și totuși *se poate demonstra* (s.n.). La fel se poate demonstra și faptul că, dacă se înmulțește un aleph cu orice număr, se ajunge întotdeauna la aleph. [...] Nu există decât un singur mod de a trece *dincolo de aleph* (s.n.), acela de *a-l ridica la o putere aleph* (se știe că A la puterea B înseamnă A înmulțit cu A de B ori și, la fel, *aleph la puterea aleph este un alt aleph* (s.n). Dacă numim primul aleph zero, al doilea va fi aleph unu, al treilea aleph doi etc. Aleph zero, am spus, este numărul de puncte conținute pe un segment de dreaptă sau într-un volum. Se demonstrează că *aleph unu este numărul tuturor curbelor raționale posibile conținute în spațiu.* Cât despre *aleph doi*, el corespunde deja unui *număr care va fi mai mare decât tot ceea ce se poate concepe în univers.* Nu există în univers *obiecte în număr suficient de mare ca, numărându-le, să ajungem la un aleph doi.* Iar *numărul de aleph se extinde la infinit.* Spiritul uman ajunge deci să *debordeze universul*, să construiască niște concepte pe care *universul nu le va putea niciodată umple.* Acesta este *un atribut tradițional al lui Dumnezeu* (s.n.) și nimeni nu și-a închipuit că spiritul și l-ar putea vreodată adjudeca."[288]

Iar concluzia lui Pawels și Bergier e următoarea: „Probabil contemplarea numerelor de *peste aleph doi* (s.n.) l-a făcut pe Cantor să înnebunească."[289]

Or, intervine o întrebare la fel de firească în continuare: ce ar însemna contemplarea numerelor de *peste aleph trei* și ... mergând spre infinit, contemplarea lui *aleph la infinit*?

Nu avem cum să ne închipuim desigur că ar putea exista vreun răspuns cert, nici măcar verosimil, în această privință. Însă acel *aleph doi*, cu care s-a luptat Cantor, pare a fi unul accesibil spiritului omenesc. Putem presupune că este vorba despre același *orizont* al transcenderii cu care s-au luptat, la rândul lor, în domeniul muzicii, Mahler, Beethoven și A. Schönberg. În fața muzicii ce corespunde sunetelor celeste din *aleph trei*, ei s-au oprit însă, renunțând să mai scrie *A Zecea Simfonie*. Dintre acești trei compozitori, spre acel *aleph trei* s-a încumetat să înainteze doar A. Schönberg, de neclintit în obsesia lui creatoare ca și Cantor, dar pe care destinul l-a cruțat totuși, față de celălat care a avut o

---

[286] Pierre Theilard de Chardin, *Fenomenul uman*, Editura *AION*, București, 1997, pp. 265-272.
[287] Louis Pawels și Jaques Bergier, *op. cit.*, pp. 357-358.
[288] *Idem*, p. 358.
[289] *Ibidem*.



Scanned with OKEN Scanner

soartă tragică.

Însă, din câte se pare, intuiția geniului ca posibilitate de acces la tainicul orizont aflat *dincolo* de acel *punct de dincolo de infinit*, care înseamnă de fapt un fel de *dincolo la puterea dincolo*, rămâne mereu mai mult o speranță decât o împlinire, astfel că orice domeniu al creației – de la poezie la filosofie sau de la muzică la știință și chiar la religie – vine să ne reamintească ceea ce Platon, în dialogul *Phaidros*, spunea despre poeți în raport cu transcendența: „Locul acesta supraceresc nici un poet din lumea noastră n-a apucat să-l cânte și nici nu-l va cânta vreodată cum se cuvine. [...] Ființa însăși – deci ceea ce există cu adevărat, care nu are nici formă, nici culoare, nici nu poate fi atinsă, pe care n-o poate contempla decât cârmaciul sufletului, intelectul, și care reprezintă obiectul adevăratei științe – ființei, deci, îi este hărăzit locul acesta. De vreme ce cugetul zeiesc se hrănește cu știință și inteligență pură - și la fel și cugetul oricărui suflet (al omului – n.n.) dornic să primească ce-i este pe potrivă (în sens transcendental, divin – n.n.) – este firesc ca ajungând, cu timpul, să privească ființa însăși, el să resimtă bucurie și, în această contemplare a adevărului, să-și afle hrana și mulțumirea sa; și totul, până în clipa în care roata cerului îl readuce în același punct"[290] (de *dincolo de infinit*, în sfera transcendenței, locul de unde spiritul uman pleacă pe pământ, pentru ca apoi să se întoarcă la supraplanul de origine și să revină în sine – n.n). Cu alte cuvinte, în ordinea *spiritului în sine*, în fapt inspirația geniului sub semnul inefabilului înseamnă miracol. Iar muzica, atunci când ajunge să fie cu adevărat expresie a *poeticității* (cu semnificația de *poiein*, specific vechii accepțiuni grecești) originare ce-i definește esența, constituie un astfel de miracol revelator: fiind armonie ce ține de inefabilul sunetului pur, ca transfigurare a infinitului în sens de resorbție a spațiului și timpului profan, mai presus de aceasta este și transsubstanțiere a sunetului însuși. Roman Vlad însuși, preocupat de interpretarea acestor conotații muzicale în absolut, atunci când îl comentează pe Stravinski, ne confirmă pe deplin această viziune asupra raportului dintre esența muzicii și transcendență.

Oricum, prin punctele maxime ale creației la care au putut să ajungă, aceste două domenii cumva privilegiate ale spiritului uman – muzica și matematica – ele par să confirme ceea ce André Breton susținea cu convingere în cel de-al doilea manifest al suprarealismului, încă din 1930: „Totul ne îndeamnă să credem că există un anumit punct al spiritului, de unde viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul, comunicabilul și incomunicabilul, superiorul și inferiorul încetează de a mai fi percepute contradictoriu."[291] Convingere pe care alți doi autori la care ne-am referit, Louis Pawels și Jaques Bergier, nu ezită s-o prezinte drept certitudine: „Într-adevăr, una din caracteristicile activității spiritului contemporan este interesul crescând pentru ceea ce s-ar putea numi punctul de vedere *de dincolo de infinit*"[292] (s.n.). Este și punctul de vedere pe care, considerăm la rândul nostru, îl întâlnim în toate cercetările de muzicologie ale lui Roman Vlad.

---

[290] Platon, *Phaidros*, în volumul *Opere, IV*, *Editura Științifică și Enciclopedică*, București, 1983, p. 444.

[291] Cf. Louis Pawels și Jaques Bergier, *op.cit.*, p. 355.

[292] *Op. cit.*, p. 356.



Scanned with OKEN Scanner

Nu putem considera desigur acest tablou în care am expus gândirea muzicală a lui Roman Vlad ca fiind unul complet încheiat, definitiv. Spirit deschis timpului și oricăror alte posibile evoluții atât pe planul creației muzicale, cât și sub aspectul teoretizărilor mereu necesare și oricând binevenite asupra fenomenului în cauză, Roman Vlad rămâne pregătit pentru întâmpinarea oricăror eventuale dialoguri de idei. Gata oricând el însuși, ca unul dintre marii teoreticieni ai muzicii – pe lângă calitatea sa de remarcabil compozitor de la sfârșit de secol și început de nou mileniu - să declanșeze astfel de dezbateri semnificative.

Dialogul dintre muzică, pe de o parte și filosofie, religie și știință, pe de altă parte, nu se va încheia practic niciodată în destinul spiritului uman.

Scanned with OKEN Scanner

# 2. Roman Vlad – gândirea muzicologică

## 2.1. Definiri conceptuale

Spirit deschis oricăror abordări pe linia comparativismului metodologic asupra fenomenului muzical și asupra modalităților cercetării hermeneutice în definirea elementelor specifice acestei arte, Roman Vlad se caracterizează prin aceeași profunzime a ideilor și a evaluărilor axiologice și în analiza creației muzicale în sine, atât în cazul unor lucrări ținând de istoria muzicii cât și al unor opere aparținând epocilor modernă și contemporană.

„Concepția mea despre muzică – scrie Roman Vlad – este exprimată într–un volum pe care l–am publicat în 1955: *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*. Pentru a nu deveni vetustă, tradiția trebuie reînnoită fără încetare. Modernitatea, ca să nu se piardă în gol, trebuie înrădăcinată în tradiție. Am căutat tot timpul să evit ideologii și extremisme opuse poziției de tradiționalism rațional, ca și avangardisme și căutări de «nou pentru nou»“[293].

Această profesiune de credință exprimă în mod clar viziunea dialectică a autorului asupra evoluției artei muzicale. Chiar titlul volumului amintit subliniază, prin dipolul „modernitate și tradiție“, acest mod de abordare a fenomenului.

Dispunând de o vastă cultură muzicală, filosofică și referitoare la esența religiei, argumentația lui Roman Vlad este departe de a se limita la o dialectică simplistă și schematizată, ea asimilând o multitudine de puncte de vedere, ceea ce ne face să credem că, în ansamblu, concepția sa, deși este declarat istoristă, își află adesea suport teoretic aproape nedisimulat într–o viziune post–modernă. Cele două orientări, istoristă (modernă) și post–istoristă (post – modernă) coexistă de fapt în exegezele sale, motiv pentru care considerăm necesar să le definim chiar de la început, în vederea unor posibile nuanțări între sensul noțiunii de modernitate adoptat în acest studiu și cel din titlul volumului lui Roman Vlad. Această clarificare terminologică este cu atât mai necesară cu cât modernul și postmodernul apar în diferite scrieri cu sensuri dintre cele mai diverse și contradictorii. În general, explicarea conceptului de postmodern s–a făcut în raport de modern, fie ca o continuitate a acestuia, fie ca o negație a sa, persistând confuzia între termenul de modern ca principiu estetic și concept istoric.[294]

---

[293] Roman Vlad, *Tre Poesie di Montale*, în *Autoanalisi dei compositori italiani contemporanei*, *op. cit.*, pp. 43 – 44.

[294] În muzicologia românească problematica celor două categorii a fost abordată de Ștefan Niculescu în exegeza *Un nou «spirit al timpului» în muzică*, *Post–modernismul*, în *Viața românească*, *Caiete critice* nr. 1–2, București, 1986, pp. 34–45, de Anatol Vieru în eseul *O teorie muzicală pentru perioada postmodernă*, Revista *Muzica*, serie nouă, anul V, n. 2 (18), București, aprilie – iunie, 1994 și de Valentina Sandu – Dediu în studiul *Postmodernismul: un nou manierism?*, Revista *Muzica*, serie nouă, anul VI, n. 3 (23), București, iulie – septembrie 1995.



Scanned with OKEN Scanner

## 2.2 Modernism și postmodernism, categorii filosofice în dezbaterile contemporane

În această alăturare, termenul de *modernitate* este dominat de ideea că istoria gândirii este o progresivă „iluminare", ce se dezvoltă pe baza apropierii și reapropierii tot mai depline a „fundamentelor" – care adesea sunt gândite și ca „origini", așa încât revoluțiile, teoretice sau practice, ale istoriei occidentale sunt prezentate și justificate cel mai adesea ca niște „recuperări", renașteri, reîntoarceri. Noțiunea de „depășire", care are atâta importanță în toată folosofia modernă, concepe cursul gândirii ca pe o dezvoltare progresivă în care noul este identificat cu valoarea prin intermediul recuperării și al apropierii fundamentului –, a originii. Friedrich Nietzsche și Martin Heidegger pun în discuție tocmai noțiunile de fundament și de gândire ca modalitate de acces la fundament. Ei se distanțează, pe de o parte, față de gândirea occidentală, ca gândire a fundamentului, pe de altă parte, însă, nu pot critica această gândire în numele vreunei alte întemeieri, mai adevărate. Tocmai de aceea pot fi considerați, pe drept cuvânt, filosofii postmodernității.

Filosofia secolelor al XIX–lea și al XX–lea, care reprezintă moștenirea noastră cea mai apropiată, poate fi interpretată și ca negare a unor stucturi stabile ale ființei, cărora gândirea ar trebui să li se adreseze pentru a se „întemeia" în niște certitudini neprecare. Această dizolvare a stabilității ființei e numai parțială în marile sisteme ale istorismului metafizic al secolului al XX–lea: acolo ființa nu „stă", însă devine după niște ritmuri necesare și recognoscibile, deci care mai păstrează o anume stabilitate ideală. Fr. Nietzsche și M. Heidegger o gândesc însă radical ca întâmplare, iar pentru ei este deci hotărâtor, tocmai pentru a vorbi despre ființă, să înțelegem „în ce punct" ne aflăm, noi și însăși ființa. Ontologia nu e nimic altceva decât interpretarea condiției sau a situației noastre, tocmai pentru că ființa nu e nimic în afara așa–zisei ei „întâmplări", care are loc prin istoricizarea ei și a noastră.

Numai modernitatea este aceea care, dezvoltând și elaborând în termeni pur seculari moștenirea ebraico – creștină (ideea de *istorie* ca istorie a salvării, articulată între creație, păcat, redempțiune, așteptare a judecății finale), conferă însemnătate ontologică istoriei, semnificație determinantă situării noastre în cursul acesteia.

Gianni Vattimo, în cartea sa *Sfârșitul modernității*, încercând să definească această noțiune, afirmă: „modernitatea este acea epocă pentru care a fi modern devine o valoare, ba chiar *valoarea* fundamentală la care sunt raportate celelalte valori. Această definiție se poate întări arătând că ea coincide cu o altă definiție, și mai răspândită, a modernismului, în termeni de secularizare. Secularizarea, ca modernitate, e în același timp un termen care descrie ceea ce s–a întâmplat într–o anume epocă și care este asumat ca un caracter al ei, și ca «valoare» ce domină și ghidează conștiința epocii în discuție, mai ales ca încredere în progres (fiind în același timp o credință secularizată și o credință în



Scanned with OKEN Scanner

secularizare)."[295]

„Pura și simpla conștiință – sau pretenție – de a reprezenta o noutate în istorie, o figură nouă și diferită în fenomenologia spiritului, ar situa într–adevăr postmodernismul pe linia modernității, în care domină categoriile de noutate și de depășire. Lucrurile se schimbă, însă, dacă, așa cum pare că trebuie să recunoaștem, postmodernismul e caracterizat nu numai ca noutate față de modernism, ci mai curând ca disoluție a categoriei noului, ca experiență de «sfârșit al istoriei», decât ca prezentare a unui stadiu diferit, mai avansat sau mai înapoiat, nu contează, al istoriei ca atare."[296]

## 2.3. Muzicologia lui Roman Vlad între modern și postmodern

Comentând asimilarea treptată a formelor muzicale într–o continuă reevaluare, Roman Vlad consideră acest proces ca fiind „motorul dezvoltării formelor muzicale", motor întreținut de dinamismul constant ce caracterizează istoria muzicală a occidentului, începând cu secolul VIII, adică din momentul în care s–a inițiat folosirea intervalelor între note emise simultan și nu numai în succesiune temporală. Celelalte culturi muzicale (arabă, indiană, chineză, japoneză, ca să vorbim doar de cele mai vechi și mai importante), au rămas statice tocmai pentru că nu au ieșit niciodată din sfera unei monodicități substanțiale. În schimb muzica europeană a evoluat structural tocmai din momentul când a devenit polifonică. „Etapele acestei dezvoltări sunt marcate de admiterea progresivă a unor intervale tot mai disonante, care pierzând, prin folosire, în procesul practicii muzicale, asprimea lor originară, îi determină pe compozitori să recurgă la adaptarea unor combinații sonore tot mai complexe. Astfel, istoria armoniei de la Cl. Monteverdi la M. Ravel se poate rezuma punând în evidență creșterea organică a acordului bazat pe suprapunerea de terțe, ceea ce constituie de fapt fundamentul sistemului armonic tradițional. Acordului de cvintă, Cl. Monteverdi îi adaugă septima și nona, Fr. Schubert și K.M. von Weber vor descoperi apoi acordul de undecimă. În sfârșit, M. Ravel a folosit, pe scară largă, acordul de terțiadecimă, epuizând posibilitatea de a crea noi acorduri în contextul gamei diatonice. Într–adevăr, acordul de terțiadecimă conține toate cele șapte note ale gamei diatonice, căci suprapunerea unei noi terțe nu ar face decât să reproducă nota fundamentală.

Dar istoria e incompatibilă cu stagnarea. Ciclul armoniei fiind închis, rămân doar două direcții ce ar putea fi urmate: sau să se exploateze integral resursele cromatismului, sau să se facă o nouă sinteză de elemente diatonice – politonalitate, poliarmonie etc. Prima cale a fost deschisă de A. Schönberg, cea de a doua, arătată de I. Stravinski, B. Bartók, P.

---

[295]Gianni Vattimo, *Sfârșitul modernității*, traducere de Ștefania Mincu, Editura *Pontica*, Constanța, 1993, p. 9.

[296]*Idem*, p.8.



Scanned with OKEN Scanner

Hindemith, D. Milhaud și alții."[297]

Dar R. Vlad își asumă și celălalt punct de vedere. „Ne grăbim însă să facem aici următoarea precizare: continuitatea consecventă a cursului istoric al muzicii europene, pe care am încercat s–o scoatem în evidență, după părerea noastră nu decurge ca o consecință a unui principiu determinist, ce s–ar putea identifica într–o «apriorică tendință imanentă a materialului sonor», așa cum susțin mulți reprezentanți ai avangardei extreme. Privind înapoi, fiecare etapă, fiecare întoarcere la trecut ne pare necesară și inevitabilă, tot așa cum ne pare inevitabil faptul că gândirea muzicală nu va înceta niciodată să stimuleze îmbogățirea mijloacelor de expresie tradiționale și să inventeze noi stileme. Dar trebuie să repetăm: recurgerea la elemente gramaticale inedite sau considerate eronate, pentru că sunt în contrast cu un ideal sonor actual, devine legitimă numai în momentul în care sensul pe care acestea îl dobândesc prin intuiția artistului creator coincide cu o inderogabilă necesitate expresivă, maturizată în interioritatea sa. Explicația istorică a oricărei inovații este necesară dar nu suficientă, astfel și aparenta revoluție realizată de pionierii muzicii noastre moderne se legitimează pe planul dublu al determinării istorice obiective dar și al necesității subiective de a deschide noi orizonturi expesive, de a cuceri noi zone ale vieții spirituale, de care muzica poate să se apropie, în virtutea libertății sale ce se situează dincolo de «a semnifica»"[298].

În plan filosofic, această atitudine postmodernă ce se reclamă uneori de la Fr. Nietzsche sau M. Heidegger invocă o *reîntoarcere la origini* a gândirii europene, la o viziune a ființei încă nealterată de nihilismul implicit în orice acceptere a devenirii de care depinde apoi apariția și dezvoltaea tehnicii moderne cu toate implicațiile ei destructive ce ne amenință. Pe lângă această viziune catastrofică asupra „sfârșitului istoriei", s–ar putea vorbi, mai curând, de un *sfârșit al istoricității*, dar aceasta ar mai putea lăsa să subziste un echivoc; acela al distincției între o istorie ca proces obiectiv înlăuntrul căruia suntem oricum cuprinși și istoricitatea ca un mod determinant de a fi conștienți de această apartenență.

Omul secolului al XX–lea nu poate ține pasul cu savanții și artiștii epocii lui. Răstimpul dintre apariția unei inovații și înțelegerea, acceptarea ei generală este adesea numit „decalaj cultural". Mode, „toane", fantezii se succed cu o viteză uluitoare. „Senzația" anului curent este „vechitura" celui următor. Alături de capricii pasagere se află totuși realizări solide ale unor artiști de mare valoare. Înnoirile aduse de Frank Lloyd Wright, Gropius și Le Corbusier în arhitectură, de Picasso, Kandinsky și Mondrian în pictură, de Schönberg și Stravinski în muzică se numără printre realizările de seamă din istoria artei.

Nu întâmplător în cartea sa despre I. Stravinski – *Opera omnia*, Roman Vlad face o trimitere la dialogul imaginat de Igor Stravinski între el și A. Schönberg, publicat în al patrulea volum de conversații cu Robert Craft, dialog în care apar cu claritate cele două puncte de vedere, modern și postmodern (de remarcat în special punctele 1, 2, 3, 10, 15 și 20). I. Stravinski își nuanțează aici atitudinea sa cu privire la pretinsa dispută dintre el și A.

---

[297]Roman Vlad, *Asemanticità della musica*, în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.*, pp. 42-43.

[298] *Idem*, pp. 43 – 44.



Scanned with OKEN Scanner

Schönberg, acordându-i doar o valoare relativă și, după spusele marelui compozitor, "ca orice subiect imaginar este ușor de dezvoltat, dar în termenii unor mari generalități și nu neapărat infailibile:

| | A. SCHÖNBERG | I. STRAVINSKI |
|---|---|---|
| 1. | Drumul spre viitor. | Meritele trecutului. |
| 2. | O revoluție de palat. | Restaurația. |
| 3. | Evoluția. | Adopția. |
| 4. | «Am descoperit astăzi ceva ce va asigura supremația muzicii germane în următorii o sută de ani». A. Schönberg, iulie 1921, discutând cu un prieten despre descoperirea seriei de douăsprezece sunete. | Reacție împotriva «muzicii germane» sau a «romantismului» german. Nici «Sehnsucht» (emoție, n.n.), nici «ausdruckvoll» (expresie, n.n.). |
| 5. | Ariciul. (*Moise*). | *Vulpea* (varietate eclectică și abundentă). (*Aaron*) |
| 6. | «Muzica exprimă tot ceea ce sălășluiește în noi ...». | «Muzica este incapabilă să exprime ceva». |
| 7. | «Baletul nu este o formă muzicală». | Baletul reprezintă partea dominantă a creației. |
| 8. | Preponderent polifonic. | Preponderent omofonic. |
| 9. | În principiu fără repetare. | O largă utilizare a repetiției (*ostianto*) în toate partiturile dinaninte de *Mișcări*. |
| 10. | Profesor. A scris mult despre teoria muzicii. Aproape nimeni nu a scăpat influenței sale (Dar filosofia predării spune: «Geniul învață doar de la el însuși; talentul, în primul rând de la alții. Geniul învață de la natură, de la sine însuși; talentul învață din artă.») | Niciodată profesor. Nici o scriere despre teoria muzicii. |
| 11. | Nu a compus niciodată la pian. | Compune numai la pian. |



Scanned with OKEN Scanner

| | | |
|---|---|---|
| 12. | A compus cu întreruperi, cu viteză fulgerătoare și în focul «inspirației». De aceea, multe lucrări au rămas neterminate. | Compune zilnic, în mod regulat, ca un angajat cu ziua. Cu greu găsim un fragment neterminat sau nefolosit. |
| 13. | Subiecte contemporane (muzică protestatară): *Supraviețuitorul din Varșovia.* | Subiecte îndepărtate în timp: *Cariera unui libertin.* |
| 14. | Frecventă folosire a *rubato*–ului. | Strictețe metronomică (lipsa *rubato*–ului). Idealul este regularitatea mecanică (*Octuorul, Concertul pentru pian* etc.). |
| 15. | O concepție care include și trecutul. | O concepție exclusivă (extrem de selectivă) a trecutului. |
| 16. | Cromatism. | Diatonism. |
| 17. | *Espressivo*. Partituri pline de semne de expresie. | *Secco*. Partiturile conțin minimum de semne de expresie. |
| 18. | Legati. | Staccati. |
| 19. | A preferat contrapunctul dens la opt voci (corurile, op. 35; canonul *Preludiul Genezei*). | Preferă contrapunctul simplu la două voci. |
| 20. | «Un filosof chinez vorbește chinezește, dar ce spune el?» («Ce este stilul?»). | «Ceea ce spune filosoful chinez nu poate fi separat de faptul că el se exprimă chinezește». (Preocupare pentru manieră și stil). |

Un aparent joc de societate, dar paralelismele sunt mai interesante. De exemplu:

1. Credința amândurora în Autoritatea Divină, în Dumnezeul ebraic și în mitologia biblică, cultura catolică.

2. Povara succeselor primelor lucrări, *Verklärte Nacht* (*Noapte transfigurată, n.n.*) și *Păsărea de foc*, care au rămas cele mai populare din toate lucrările noastre, toată viața noastră și chiar după aceea.

3. Dezvoltarea paralelă apropiată de–a lungul a 60 de ani.

4. Exilul comun spre aceeași cultură străină, în care am scris unele din cele mai bune lucrări ale noastre (al *4 – lea Quartet* al său și lucrarea mea *Abraham și Isaac*) și în care noi suntem încă mult mai puțin cântați decât în Europa care ne–a exilat.



Scanned with OKEN Scanner

5. Ambii familiști și tați ai câtorva copii, ambii ipohondri și profund superstițioși.

6. Pentru amândoi, numerele reprezintă ceva.

7. Ambii am fost devotați Cuvântului și fiecare și–a scris câteva dintre librete (*Moses und Aaron; Die glückliche Hand; Jacobsleiter; Les Noces; Renard*).

8. Fiecare dintre noi a compus pentru sunete în sine, spre deosebire de A. Webern care ne–a urmat, la care alegerea sunetului constituia o etapă finală.

9. Pentru amândoi, seria este tematică și în ultimă instanță suntem mai puțin interesați de constucția seriei în sine, decât A. Webern."[299]

Viziunea postmodernă, prin insistența ei asupra caracterului „veritativ" al operei de artă, pare, și de fapt așa a și fost interpretată în general, ca tot ce poate fi mai opus unei arte utilitariste, ornamentale. Opera ca expresie a adevărului, ca inaugurare de lumi istorice, ca poezie „epocală", pare a fi gândită mai întâi de toate după modelul marilor opere clasice, cel puțin în sensul obișnuit al acestui termen; dar nu și în cel hegelian, mai ales că punerea în operă a adevărului, așa cum o gândește M. Heidegger, se realizează nu prin intermediul unei concilieri și adecvări perfecte între interior și exterior, idee și aparență sensibilă, ci prin menținerea în timp a conflictului dintre „lume" și „pământ" în cadrul operei. Chiar și cu această radicală diferență față de Fr. Hegel, estetica heideggeriană pare să gândească opera ca fiind „clasică", în sensul că o gândește ca fondatoare de istorie, ca inaugurare și instituire de modele de existență istorico–destinală.

Atitudinea hegeliană a lui Roman Vlad transpare, de pildă, și atunci când se referă la evoluția gândirii muzicale a celor doi mari titani ai muzicii secolului XX, A. Schönberg și I. Stravinski.

„Începutul «muzicii moderne» a fost marcat de necesitatea de a depăși clasicul sistem armonic tonal bazat pe gama majoră și minoră de șapte sunete. La nici unul dintre inovatori, această depășire nu s–a produs dintr–o dată. [...] Evident, în momentul în care A. Schönberg și I. Stravinski își începeau activitățile lor, punctul de contact cu tradiția muzicală nu putea să fie decât unul singur: acela reprezentat de cea mai înaltă limită a cromatizării la care ajunsese R. Wagner în *Tristan și Isolda*. A lua cunoștință de ea și a o asimila era condiția necesară, fie pentru a o depăși, după ce ar fi fost dusă la o dezvoltare extremă, așa cum a făcut A. Schönberg, fie pentru a acționa împotriva ei, după cum a procedat I. Stravinski."[300]

Cum spuneam la început, dialectica pe care o aplică Roman Vlad la cercetarea fenomenului muzical este una dintre cele mai complexe. Locul dipolului obiectiv – subiectiv își află o poziție privilegiată în scrierile sale.

„În toate perioadele istoriei muzicii – scrie R. Vlad în studiul *Elemente metafizice în poetica schönbergiană* – tendințele opuse converg tocmai în virtutea devierii lor către

---

[299] Igor Stravinski, *Dialogues and a diary*, al patrulea volum de conversații cu Robert Craft (New York, *Doubleday*, 1963), capitolul *Some people*, pp. 55 – 56, traducere de Neonila Negură, Universitatea de Arte *George Enescu*, Iași. Paralela estetico–filosofică plăsmuită de I. Stravinski a văzut lumina tiparului pentru prima dată în limba română în studiul nostru *Igor Stravinski în viziunea lui Roman Vlad*, Revista *Cronica*, Iași, Serie nouă, n.1, iunie 1997.

[300] Roman Vlad, *Stravinski*, traducere de Eugen Costescu, Editura *Muzicală*, București, 1967, pp. 8 – 9.



Scanned with OKEN Scanner

un punct limită. Astfel, în civilizația greacă coexistau concepția metafizică a lui Pitagora și a orficilor, bazată pe simbolismul numeric al «muzicii sferelor» și concepția unei muzici ca factor condiționat etic, înrădăcinat în existent și dotat nu numai cu puterea de a exprima în catharsis mimetic sentimentele omenești, ci și cu aceea de a influența în mod concret comportamentul fiecărui individ. Același dualism dialectic transpare în toate situațiile istorice succesive în momentul în care forma obiectivă și conținutul subiectiv sunt considerate antinomice și nu elemente ale unei *sinteze a priori.* Momentul clasic și cel romantic care, într–o anumită concepție sunt definite de predominanța unuia sau a celuilalt dintre aceste elemente, nu sunt delimitate din punct de vedere istoric, ci reprezintă poli între care, dintotdeauna, s–a concretizat devenirea muzicii, chiar dacă numai în *modus operandi* al lui A. Schönberg implicațiile dialectice la care ne–am referit mai sus se explicitează până la ultimele lor consecințe."[301]

## 2.4. Nou, progres, revoluție

Ceea ce caracterizează în mod deosebit poziția compozitorilor de care se ocupă Roman Vlad în *Istoria dodecafoniei* este faptul că ei au fost aceia care au atacat radical cele mai negative aspecte ale condițiilor proprii epocii noastre. Și aceasta fie în intenția de a facilita depășirea anumitor limite, pentru a atinge un catharsis expresiv nemijlocit, fie, pur și simplu, din spirit înnoitor. „Dar «*reacționând negativ la ceea ce este negativ*» muzica lor nu a reușit întotdeauna să se ridice la valori pe deplin acceptate ci, dimpotrivă, a sfârșit prin a reproduce ea însăși fenomene echivalente cu cele împotriva cărora ei luau poziție. [...] în această privință este foarte grăitor faptul că tocmai ceea ce se configura ca cel mai autentic «protest–music», împotriva suprimării libertății de către totalitarismele moderne, împotriva alienării individului de către societate, împotriva standardizării artei în cultură de masă, implica o tendință prin care compozitorul era tentat să abandoneze libertatea sa de creație, pentru a se supune unor previzibile exigențe obiective ale materialului sonor, păgubind astfel subiectul de dreptul sublimării propriei individualități în opera de artă și reducându–se la o simplă funcție *tehnologică.*"[302] „Drama intimă a muzicii lui Webern este determinată de imposibilitatea de a renunța la sunet și la realitatea lui fenomenică concretă ca mijloc pentru a obține depășirea oricărei aparențe fenomenice prin care să transpară «Urgrund»–ul, fondul spiritual pur, originar, sau să se dezvăluie, de–a dreptul, prezența Ființei supreme. Pentru a realiza esența sa absolută, muzica ar trebui să înceteze să fie muzică în sensul concret al termenului, adică *arta sunetelor*. Și de fapt muzica lui Webern apare ca fiind consacrată în mod ideal tăcerii. Funcția sunetelor pare, în ultimă analiză, să se reducă la aceea de a delimita zonele tăcerii. Între aceste zone sunetele se răresc tot mai mult. La dispoziția muzicii rămân tot mai puține elemente

[301] Roman Vlad, *Elementi metafisici nella poetica schönberghiana*, în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.*, pp. 185 – 186.
[302] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op. cit.*, p. 132.



Scanned with OKEN Scanner

cunoscute, ca în textul Areopagitului în care îngerilor, pe măsură ce urcă treptele ierarhiei celeste, li se restrânge folosirea cuvintelor, astfel că cel ce urcă tot mai sus nu mai pronunță decât o singură silabă. Era adevărat ceea ce spunea Schönberg în prefața la *Bagatele* op. 9, compuse de Webern în 1913, adică el caută «*să exprime un roman într–un suspin*». Este adevărat, de asemenea, că ulterior Webern și–a dat silința să–l facă pe ascultător să uite toate romanele acestei lumi și să–l transfere într–un *dincolo* eliberat de orice afectivitate terestră, de orice amintire a determinării existențiale. Dacă Berg încerca să plăsmuiască muzica sa în *ritm somatic*, Webern se străduia să surprindă în fiecare dimensiune a compozițiilor sale un reflex al idealului *ritm* imaterial al *spiritului*. Neputând anula complet materia sonoră și în consecință, intuind că atingerea absolutului spiritual era irealizabilă pe căi nemijlocite, Webern a încercat să–l surprindă ca rod al unei serii de răsturnări paradoxale aplicate modului de organizare (poate ar fi mai corect spus de *dezorganizare*) sistematică a oricărui aspect al compozițiilor sale. Și astfel, în aceste lucrări condensarea progresivă a conexiunilor formale abstracte se transformă într–o rarefiere invers proporțională față de materia sonoră concretă și într–o eliminare progresivă a legăturilor discursive efective dintre sunete. Realizarea discontinuității materialului concret, a atomizării figurilor muzicale se constituie într–un mijloc prin care aceste figuri pierd orice posibilitate de referire la motive existente, caracterizate de continuitate fenomenală și de realizarea unei continuități formale abstracte, considerate ca atribut al realității spirituale simbolizate prin raporturi geometrice pure. După cum s–a observat în mișcarea a doua din *Suita* op. 27, preponderența polifonică se traduce într–o indefinire armonică absolută. Alteori, polimorfia metrică maximă ajunge într–o totală amorfie ritmică. În general se poate spune că la Webern dinamismul structural tinde întotdeauna către acea limită dincolo de care el își schimbă semnul, traducându–se într–o staticitate absolută. Și se poate afirma că muzica lui Webern ajunge la o culme a staticității și tăcerii. Și insinuarea unora din aceste momente de sublim «uneventfulness», de tainică, misterioasă tăcere, este ceea ce, de altfel, mai mult ca oricând, ne lasă impresia că prin ele se realizează utopica *muzică a muzicii*; că tăcând, gândirea muzicală ajunge până la cele mai înalte culmi; că ceea ce nu se exprimă, se preschimbă în revelația inexprimabilului. Dar și momentele în care Webern dezamăgește par să dobândească uneori un *pathos* de nedescris. Simțim atunci că neputând cuprinde *Totul*, muzica sa nu se oprește la a nu exprima nimic, ci coboară atât de adânc încât naufragiază în *Nimic*. Și numai în acest fel absurdul, *nonsensul* la care ajunge această muzică, se poate răscumpăra, dacă este înțeles intuitiv drept simbol al acelui naufragiu al ființei în *Nimic*, în care filosofii existențialiști identifică motivul fundamental al oricărei angoase umane. Deși avem rezerve față de unele compoziții de Webern, care ni se par realmente seci și deși împărtășim în parte observațiile critice ale lui Adorno, care se referă la supunerea față de fetișismul ordinii seriale, suntem de părere că Webern este una din culmile istoriei muzicale."[303]

Am putea să ne gândim aici și la o afirmație a lui A. Gehlen, în virtutea căreia *progresul devine rutină* și pentru că pe plan teoretic dezvoltarea tehnicii a fost însoțită de „secularizarea" noțiunii însăși de progres: istoria ideilor a dus – printr–un proces care

[303] *Idem*, pp. 129 – 130.



Scanned with OKEN Scanner

poate fi descris și ca o desfășurare logică a unui raționament – la *vidarea* respectivei noțiuni. Istoria care, în viziunea creștină, apărea ca istorie a salvării, a devenit mai întâi căutarea unei condiții de pefecțiune laică și apoi, treptat – treptat, istorie a progresului. Odată înlăturată acea „țintă", secularizarea determină și dizolvarea noțiunii însăși de progres.[304]

Atât timp cât omul și ființa sunt gândite metafizic, platonic, în termeni de structuri stabile care impun gândirii și existenței sarcina de „a se întemeia", de a se stabili (prin logică, prin etică) în domeniul a ceea ce nu devine, reflectându–se într–o întreagă mitizare a structurilor atotputernice în orice sferă a experienței, nu–i va fi posibil gândirii să trăiască pozitiv acea eră cu adevărat post–metafizică, anume postmodernitatea. Nu pentru că în ea totul trebuie acceptat ca o cale de promovare a umanului; însă capacitatea de a alege și a distinge între posibilitățile pe care condiția postmodernă ni le așează în față se construiește numai pe baza unei analize a ei, care să o surprindă în caracteristicele–i proprii, care să o recunoască drept câmp de posibilități, și nu să o gândească doar ca infern al negării umanului.

Creatorul imaginat de scriitorul Albert Camus este asemănător cu un *mim*. Și totuși spiritul mimetic cerut de Albert Camus artistului nu are nici o legătură cu arta ca mimesis la clasicii antichității sau, mai târziu, la Zola, Balzac, Th. Mann. Dacă absurd nu este realul în sine, ci relația dintre conștiință și lume, însemnează că artistul absurd trebuie să ajungă la acest stadiu de refuz al semnificațiilor, de privire indiferentă asupra lumii. Opera de artă întruchipează o dramă a inteligenței a cărei dovadă nu o face decât în mod indirect. Astfel s–ar putea explica, poate, acel refuz hotărât al lui A. Schönbeg față de orice element al tradiției când scrie cele *Șase mici piese pentru pian*, op.19.

---

[304] În volumul *Sfârșitul modernității,* Gianni Vattimo aduce numeroase și necesare lămuriri referitoare la gândirea postmodernă. El este de acord cu constatarea lui A. Gehlen, că în gândirea de astăzi nu există o filosofie a istoriei (chiar marxismul, prin structuralismul lui Louis Althusser, s–a separat de filosofia istoriei). În plus, aplicarea instrumentelor de analiză ale retoricii la istoriografie a arătat că, în fond, imaginea pe care noi ne–o facem despre istorie este condiționată în întregime de regulile unui gen literar; că istoria, în fine, e mult mai mult „o istorisire", o povestire, decât suntem în general dispuși să admitem.

Istoria are caracter ideologic, afirmă W. Benjamin, în *Teze de filosofia istoriei.* Ideea că dedesubtul diferitelor imagini ale istoriei și a diferitelor ritmuri temporale ce le caracterizează ar exista un „timp" unitar forte (care ar fi acela al clasei fără clasă, proletariatul purtător al adevăratei esențe umane), profesată de Ernst Bloch, a sfârșit prin a apărea ca o ultimă iluzie metafizică. „Va trebui probabil să spunem că a trăi în istorie [...] e o experiență ce a devenit cu putință numai omului modern, pentru că numai odată cu modernitatea (cu era lui Johann Gutenberg, după descrierea exactă a lui Herbert McLuhan) au fost create condițiile pentru a produce și transmite o imagine globală a evenimentelor umane; dar în condiții de și mai mare sofisticare a acelorași instrumente de recoltare și transmitere a informațiilor (epoca televiziunii, tot după Herbert McLuhan) o atare experiență de nou devine problematică și, în definitiv, imposibilă. Istoria contemporană [...] tinde să se aplatizeze astfel pe planul simultaneității, producând și în acest fel o dezistoricizare a experienței". Vezi Gianni Vattimo, *Sfârșitul modernității*, *op. cit.*, pp. 13 – 14.



Scanned with OKEN Scanner

## 2.5. Tradiție și înnoire

Analizând tensiunile interne ale gândirii și creației schönbergiene, Roman Vlad făcea următoarea constatare esențială privind fondul problemei: „Cu ochii închiși, și condus numai de instinctul său creator, A. Schönberg se adînci în spațiile neexplorate în care sunetele se supuneau unor legi încă total necunoscute. Exista riscul să cadă într–un arbitrar absolut, în haos. În lipsa suportului oricărei norme constructive, era foarte dificil, dacă nu chiar imposibil, să se compună arhitecturi sonore cu adevărat viabile. A. Schönberg era conștient de această dificultate. El a mărturisit că în acea perioadă, neavând la îndemână nici un sprijin de ordin formal, își modela lucrările sale de preferință pe texte poetice [...]. Dar atunci când lipsește suportul textului poetic, țesătura sonoră tinde să dobândească o concizie aforistică. [...] Punctul extrem de pulverizare, de rarefiere este atins de A. Schönberg în *Șase mici piese pentru pian* op. 19. Sunt piese aproape spontane. Se pare că din fiecare stare afectivă a fost surprins numai punctul culminant. Discursul sonor nu mai este un arc continuu. El se dezvoltă prin iluminări neașteptate, pauze, interjecții. În ultima din aceste piese, din materia sonoră nu rămâne decât un văl foarte subțire, abia mișcat în liniștea sa funebră de un suspin melodic «ușor ca o suflare» («*Zart Wie ein Hauch*»), indică autorul. În aceste suspine reținute încearcă să se perceapă slabul ecou al *țipătului inițial* ce pare să parvină din adâncul sufletului uman.

Aceste muzici sunt poate cele mai libere din cîte s–au scris vreodată. Analizele nu explică nici un raport formal dintre sunete, nici o lege formulabilă în termeni raționali. Un critic le–a definit «*formulări onirice*», achiziții ale unor imagini de vis. Însuși A. Schönberg mărturisește că a compus multe lucrări în acea perioadă într–o stare de beție și de «transă».“[305]

Peste aproape treizeci de ani Roman Vlad revine cu un alt tip de analiză asupra acestor piese, cum de altfel se întâmplă și cu alte teme muzicologice asupra cărora s–a aplecat cu insistență. În introducere la studiul său *O pagină de Schönbeg*, Roman Vlad scrie: „în prima jumătate a secolului XX, Arnold Schönberg domina lumea muzicală fără a fi reușit însă vreodată să o cucerească în mod efectiv. În timpul vieții a fost aspru combătut de către conservatori de diferite nuanțe. Abia dispărut, la corul detractorilor reacționari se asociază cu rapiditate o virulentă contestație din partea fracțiunii celei mai extremiste a tinerei avangarde a anilor ’50. «A. Schönberg e mort», proclama Pierre Boulez, înțelegând să înglobeze în actul de deces al compozitorului și decesul operei sale. Rolul de a prelua moștenirea lui Schönberg și de a–i onora memoria a revenit, paradoxal, celui care, timp de mulți ani, fusese cel mai important opozant al său: Igor Stravinski.“[306]

Dezbaterea muzicologică a lui Roman Vlad, deși se apleacă uneori asupra unor cazuri individuale de creatori, are de cele mai multe ori tentația generalizării și abordării fenomenului muzical în evoluția și destinul său în ansamblu. Observațiile sale dovedesc adesea o acuitate și un spirit prospectiv rar întâlnite. „Dintr–o mișcare extrem de izolată,

---

[305] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op. cit.*, pp. 23 – 24

[306] Roman Vlad, *Una pagina di Schoenberg, Leo S. Olschki* editore, Firenze, MCMLXXXV, p. 171.



Scanned with OKEN Scanner

cum apărea într–o primă fază, dodecafonia, după ce a început să se răspândească încet în anii care au precedat cel de–al doilea război mondial, și–a asumat, în frământata perioadă postbelică, caracteristicile unui adevărat curent «la modă». În studiul intitulat *L'ultimo Schönberg*, îmi exprimam părerea că cel care părea cel mai anarhic distrugător al istoriei este calificat de acum drept un «mare conservator», care, departe de a nega sistematic aportul tradiției, «a dus mai departe și a desăvârșit tot ceea ce în muzica ultimului mileniu exista în mod implicit».

Fără a infirma această opinie susținută de Rene Leibowitz în lucrările sale critice, care, de altfel, au adus o contribuție esențială la cunoașterea și răspândirea operei lui A. Schönberg și a celor a discipolilor săi, Alban Berg și Anton Webern, în *Note despre dodecafonie* am formulat niște rezerve la tendința lui R. Leibowitz de a se arăta mai intransigent decât însuși șeful școlii. Într–adevăr, în timp ce A. Schönberg credea (și a și demonstrat–o practic) că «mai există încă multă muzică bună de scris în do major», R. Leibowitz și ceilalți reprezentanți ai curentului dodecafonic oferă «tehnicii seriale» o absolută obligativitate, asumând–o, în consecință, ca pe un criteriu exclusiv pentru a stabili validitatea unei opere muzicale a timpului nostru. («... datorită descoperirilor făcute de vienezi, toate compozițiile, în afara celor dodecafonice, sunt inutile», scrie Pierre Boulez[307]). Se ajunge astfel la concluzia că această muzică este lipsită de valoare, că se află în afara istoriei toată muzica contemporană non–dodecafonică, inclusiv cea a lui I. Stravinski, B. Bartók, P. Hindemith, D. Milhaud și a tuturor celorlalți compozitori străini cercului vienez, ce au dominat scena muzicală în ultimii cincizeci de ani. Și încă nu este suficient; în aceeași scriere se anunță nașterea unui avangardism și mai extremist care îi consideră deja depășiți, deoarece sunt «prea legați de tradiție», chiar pe A. Berg și A. Schönberg: se salvează numai A. Webern, care aplicase stilemele seriale cu un puritanism de o rigurozitate mai radicală decât cel de care a dat dovadă colegul său și însuși maestrul lor. «Ceea ce îi uimește pe toți cei care se apropie de arta lui A. Schönberg este tocmai ceea ce distinge această artă de arta muzicală precedentă, în timp ce, după părerea mea, ceea ce este esențial este că prin muzica lui A. Schönberg se continuă tradiția». «Nu mă tem, deci, să afirm că ceea ce constituie aspectul primordial al activității schönbergiene este aspectul său tradițional; [...] ca orice mare maestru, înnoind–o, a salvat o tradiție, care fără el s–ar fi putut pierde»[308]. Astfel de afimații, care pentru R. Leibowitz constituie argumente ale unui elogiu apologetic al lui A. Schönberg, devin pentru tânărul compozitor și critic francez P. Boulez capetele de acuzare ale unui rechizitoriu care nu cere pedeapsa capitală numai pentru că îl consideră deja defunct pe cel încriminat, [...] însă cere ca lui A. Schönberg să i se ia bunul la care, așa cum se vede în polemica cu Thomas Mann, el ținea cel mai mult: «proprietatea intelectuală» a tehnicii seriale [...].

Numai A. Webern este deci absolvit, în ciuda faptului că și el ar putea fi suspectat de tradiționalism, din moment ce R. Leibowitz, vorbind despre criza ce s–a manifestat în activitatea sa prin 1914, afimă că Webern ar fi fost salvat tocmai de «simțul tradiției».

---

[307] în *The Score*, n.6, Londra, mai 1952, p. 21 după R. Vlad în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.*, p. 24.

[308] Cf. R. Leibowitz, *Qu'este ce que la musique de 12 sons*, pp. 8 și 15, citat de R. Vlad în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.*, p. 24.



Scanned with OKEN Scanner

În orice caz, și pentru a evita echivocurile, nici opera lui A. Webern nu este considerată de tinerii iconoclaști ca limită a unei dezvoltări care, neputându–se opri, va continua să evolueze mai departe, imprevizibil poate, dar organic: ei o consideră, în schimb, ca punct de plecare pentru o fază cu totul nouă, care să indice în final acea totală soluție de continuitate care niciodată nu s–a manifestat în istoria muzicală."[309]

Același lucru, desigur, se poate spune și despre celelalte avangarde artistice ale secolului XX, dintre care futurismul și dadaismul exprimă în modul cel mai autentic inspirația radical antipaseistă. Atât în filosofie, cât și în poeticile avangardelor, patosul viitorului este însoțit totuși de un apel la autenticitate, după un model de gândire caracteristic întregului „viitorism" modern: tendința către viitor, ca tensiune către înnoire, către întoarcerea într–o condiție de autenticitate originară. Faptul că anumite opere „epocale" ale secolului al XX–lea, de la *Richerche* a lui Marcel Proust la *Omul fără calități* a lui R. Musil, la *Ulysses* și *Finnegan's Wake* a lui J. Joyce – sunt concentrate, chiar pe planul „conținutului", asupra problemei timpului și a modului de a experimenta temporalitatea dincolo de linearitatea ei, pretins naturală, toate acestea nu sunt, probabil, fără semnificație. Aceasta indică și o direcție pozitivă, nu numai pur disolutivă, în care evoluează acea *post–histoire* a lui A. Gehlen, fără nici o nostalgie pentru „amurguri" de tip spenglerian. Dacă în acest fel însăși noțiunea de revoluție artistică, prinsă în acest joc de des–fondare, își pierde din semnificație, se deschide probabil o cale pentru un dialog al gândirii cu poezia, în vederea a ceea ce, în filosofia contemporană, se reprezintă continuu ca fiind o posibilă, deși problematică, depășire a gândirii moderne.

Într–un sens mai larg, istoria arată că toate revoluțiile ar putea fi de fapt evoluții. Ca în cazul aisbergurilor, aspectele mai frapante ale schimbărilor revoluționare se înalță doar puțin deasupra oceanului. Adevărata esență a schimbării se află în porțiunile invizibile, evolutive, situate mai jos. Aici vom găsi continuitatea ideilor, a concepțiilor etice și estetice. Trecutul și prezentul se împletesc strâns pe scena epocii actuale. Istoria continuă să trăiască, de pildă, în multitudinea de vechi mijloace artistice ce sunt redescoperite acum și adaptate la nevoile artei contemporane: mozaicul, diverse tehnici de frescă, pictura în tempera, vitraliul.

Astăzi se vorbește chiar de o viziune relativist–istorică. Din această perpectivă artistul veacului nostru este moștenitorul tuturor epocilor precedente. O expoziție Picasso sau un concert Stravinski pot însemna o uluitoare varietate de stiluri. Prima poate cuprinde opere inspirate din străvechea sculptură iberică, din măștile de trib africane, din picturile murale romanice, din vitraliile medievale, ca și din surse contemporane. Picturile lui Picasso includ și interesante variațiuni pe teme ca *Donmișoarele de onoare* de Velázquez, *Pietà* de Delacroix și alte capodopere ce i–au atras atenția. Mijloacele lui pot fi desenul în creion, colajul din stofă și hârtie, ceramica, xilogravura, uleiul sau acuarela. Printre sursele lui Stravinski se pot număra ritmurile libere ale cântului gregorian, contrapunctul din veacul al XIV–lea, operele lui Mozart sau tehnicile poliritmice ale muzicii de trib africane. Acestor iscusiți maeștri, relativismul istoric le–a adus o totală libertate de alegere, fără

---

[309] Roman Vlad, *Continuità della tradizione*, în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.*, pp. 23 – 25.



Scanned with OKEN Scanner

necesitatea de a renunța la originalitatea sau principiile lor. Din punctul de vedere al relativității istorice, tradiția este de regulă un factor mai puternic decât inovația, iar evoluția a fost o forță mai puternică decât revoluția în toate timpurile, inclusiv prezentul. Cele mai multe dintre ideile și problemele epocii actuale sunt variațiuni pe vechi teme ce i–au preocupat pe oameni dintotdeauna.

Suntem tentați, deci, să interpretăm rezervele lui Roman Vlad în fața avangardelor extremiste tocmai în baza faptului că vasta sa cultură filosofică, științifică și artistică, dar și statutul său de creator și interpret i–au dat acea înțelepciune către care aspiră marii creatori și gânditori contemporani.

„Creațiile lui W. A. Mozart erau considerate la timpul lor ca cele mai pasionale, mai arzătoare și mai îndrăznețe din câte puteau exista, un model al reprezentării muzicale a stărilor sufletești! Izbucnirea unor pasiuni violente, confruntări dramatice, dureri amare și pătrunzătoare din muzica lui Mozart se contrapuneau seninătății și calmului lui J. Haydn. 20 – 30 de ani mai târziu se făcea aceeași distincție între W.A.Mozart și L.van Beethoven, «locul lui Mozart, ca reprezentant al pasiunii vii și năvalnice, fiind ocupat acum de Beethoven, lui atribuindu–i–se clasicitatea olimpiană a lui Haydn». Acestui citat din Eduard Hanslick, marele adversar al lui R. Wagner, i se pot adăuga nenumărate alte exemple extrase din oricare perioadă a istoriei muzicii, putându–se pune astfel în evidență modul în care eticheta de «modern» se deplasează continuu, atribuindu–se, rând pe rând, tuturor muzicilor, care cu timpul vor deveni, în mod fatal, tradiționale. (Aici sensul cuvântului modern este cel clasic, adică în opoziție cu ceea ce este tradițional, n.n.). Modernă a fost *Ars Nova* din secolele XIII – XIV, modernă și muzica despre care scria în 1649 Ioan IV, rege al Portugaliei, în lucrarea sa *Apărarea muzicii moderne*, foarte modernă a fost arta lui Cl. Monteverdi, împotriva căruia Artusi a lansat broșura sa *Artusi despre imperfecțiunile muzicii moderne*, foarte modernă a fost considerată și muzica lui Ph. Emanuel Bach, pe care, la o sută de ani după moartea sa, H. von Bülow o corecta, eliminând, după cum considera el, «numeroasele cacofonii». Despre Mozart și Beethoven am vorbit deja, dar ce putem să spunem despre Fr. Chopin a cărui muzică, după R. Schumann, începea și se termina cu disonanțe și cu care, spunea el, Chopin îndepărta o mare parte din public, care nu dorea să fie luată în râs și pusă cu spatele la zid. Și tocmai această muzică «respingătoare, pătrunsă de un spirit oribil», cum o caracteriza Schumann, a devenit astăzi hrana preferată a «sufletelor delicate».“[310]

## 2.6. Structura și sistemul în creația muzicală

Dacă valoarea estetică era pusă, în rândurile de mai sus, din perspectiva contribuției pe care o are noul la fundamentarea sa, Roman Vlad o abordează și din perspectiva relației acesteia cu structura și sistemul. Și aici se observă reținerea sa față de opera de artă concepută în mod exclusiv pe baza unui sistem sau a unor structuri ce se

[310] Roman Vlad, *Asemanticità della musica*, în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.*, pp. 41 – 42.



Scanned with OKEN Scanner

justifică logic prin natura lor.

„A. Schönberg afirmă că metoda sa «*de simplu procedeu tehnic se ridică la rangul și semnificația unei teorii științifice*», la baza căreia se poate recunoaște așa–zisa «*știință teosofică*» a misticului suedez Em. Swedenborg. Același A. Schönberg afirmă: «*Spațiul de două sau mai multe dimensiuni în care se manifestă ideile muzicale reprezintă o unitate. Această lege poate fi formulată în felul următor: unitatea spațiului sonor cere o percepere absolută și unitară. În acest spațiu, la fel ca și în cerul lui Em. Swedenborg...nu există un* Deasupra, *un* Dedesubt, *o* Dreaptă, *o* Stângă *și nici măcar un absolut* înainte *și* înapoi. *În același mod în care spiritul nostru poate recunoaște mereu un cuțit, o sticlă sau un ceas, independent de poziția în care aceste obiecte s–ar putea găsi, în același mod în care conștiința noastră, în virtutea forței imaginative, poate percepe lucrurile în orice poziții, în același fel conștiința compozitorului poate opera spontan cu o serie de sunete, oricare ar fi direcția lor, oricare ar fi menirea în care se constituie formele reflexe ale raporturilor lor reciproce, raporturi care dăinuie ca* invariabile *cantități*».

Împotriva unor asemenea raționamente se pot obiecta multe: în primul rând trebuie făcută observația că potrivit definiției schönbergiene a spațiului sonor ca bi – sau pluridimensional, muzica ar putea exista nu numai ca fenomen uman în spațiul tridimensional, ci ar putea să se realizeze și în afară de unica zonă accesibilă percepției și experienței umane. În afara acestei zone, adică în *hipo* sau *hiperspații*, care se pot concepe numai în mod matematic abstract, dar care sunt limitate fie percepțiilor reale ale organelor noastre senzoriale, fie unor ipotetice virtualități a celei mai fantastice imaginații, nu ar putea exista decât o muzică *nefondată* pe senzații auditive, deci, în sensul nostru, acea muzică nu ar fi o *artă a sunetelor*. Nu ar fi vorba nici măcar de *armonia sferelor* într–un sens pitagoreic, căci și aceasta s–ar realiza în universul nostru tridimensional, chiar dacă ar fi în insondabilele ei depărtări. Deci nu numai muzică metafizică, ci muzică hiperspațială, absolută, *metacronotopică*, parafrazând un termen de Gioberti. Așadar, se pretează unei evidente critici această concepție a spațiului sonor comparat prin analogie cu unul swedenborgian, deoarece muzica, sau cel puțin muzica noastră, se realizează *în noi*, pe pământ și în cer, fie acesta cerul păgânilor, al catolicilor sau al viziunilor swedenborgiene. Compozitorul, renunțând să adapteze formele sonore la exigențele sale interioare subiective, se simte ca un intermediar, executorul unei voințe transcendentale. În această privință apare semnificativă fraza cu care Schönberg s–a autodefinit într–un interviu acordat unui ziar american în 1933: «*Eu sunt numai megafonul unei idei*» («*Ich bin nur das Sprachrohr einer Idee*»), frază ce se prezintă ca o variantă vulgarizată a comparației poetice pe care Rabindranath Tagore o face între artist și un flaut la care cântă Divinitatea. De altfel nu e vorba de concepții noi și izolate. Însuși Platon le–a teoretizat, între altele, în *Ion*."[311]

Importanța și rolul structurilor matematice în opera lui J. S. Bach a constituit o preocupare permanentă pentru Roman Vlad. Firesc. Orice exegeză asupra operei bachiene nu se poate realiza în afara unei viziuni ce include o simbolistică a numerelor, a literelor și a formelor, simbolistică ce frizează, după unele aprecieri, chiar o mistică a acestora.

---

[311] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia, op. cit.*, pp. 86–87.



Scanned with OKEN Scanner

Roman Vlad a fost captivat de „luminarea" acestor taine în planul cercetării muzicale, iar forța și puterea numerelor străbate, de altfel, și propria–i creație artistică.

În volumul *Introducere în opera lui Roman Vlad*[312] există studii consistente pe această temă, în care autorul detaliază simbolistica numerelor, ce merge până la limitele unui adevărat misticism, foarte firesc pentru epoca în care a trăit Bach, dar care, din punctul de vedere al raportului dintre artă și matematică, se regăsește și astăzi.

Această viziune matematizantă nu trebuie înțeleasă ca un exces constructivist, de sorginte avangardistă, ci ca o dovadă a înțelegerii unui adevăr elementar ce guvernează arta, în virtutea căruia nu se poate renunța niciodată la dialectica foarte fină a raportului dintre judecata logică–matematică, constatativă și aprecierea intuitivă, punct de vedere întâlnit și la Iannis Xenakis, cand afirmă că: „Mijloacele de a controla și măsura aceste existențe (forme, texturi, asamblări, transformări, coexistențe – n. n.) și evoluția lor se face cu ajutorul formulelor de probabilitate și statistică și, pe de altă parte, cu ajutorul ultimelor cercetări de fiziologia audiției. Dar, în definitiv, instinctul și alegerea subiectivă sunt singurele garanții ale valorii unei opere. Nu există tablatură cu criterii științifice. Eterna problemă nu e rezolvată, și nici nu va fi niciodată."[313] Deși nu este formalizabil, actul interpretării filosofice poate dobândi un substanțial spor de siguranță și obiectivitate prin formalizarea și matematizarea judecăților esențiale, de tip ontic, pe care se bazează.

În studiul intitulat *În numele lui Bach și Händel*, Roman Vlad comentează enigmaticul *Canon Triplex la 6 voci* de Johann Sebastian Bach.

„Analizând prima soluție (a *Canonului*, n. n.) se poate observa că (aceasta, n. n.) prezintă un câmp central în care acționează toate cele șase voci și două câmpuri laterale în care jumătate din voci tac alternativ.

Or, câmpul central include 41 de note din care câmpul lateral stâng reține 8 (1+7), iar cel lateral drept 11 (4+7). Întregul *Canon* rezolvat cuprinde 60 de note. Acest număr reprezintă numele ghematric G. F. Händel:

| G. | F. | H | A | E | N | D | E | L |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 7+ | 6+ | 8+ | 1+ | 5+ | 13+ | 4+ | 5+ | 11 = 60. |

Aceste două perechi de forme fundamentale permit fiecare 240 de soluții. Întrucât fiecare soluție constă din 60 de note, numărul total pentru fiecare pereche este egal cu produsul 240x60=14400, deci un multiplu al numărului 144, echivalentul ghematric al prenumelor lui Bach.

Semnificațiile simbolice ale *Canonului* nu se epuizează cu referirile la numele celor doi compozitori (Bach și Händel, n. n.). Ele ascund multiple sensuri alegorice. *Canonul* este compus la trei voci. În forma scrisă de Bach are trei măsuri și cuprinde 3 x 10 note. Primele două măsuri ale soluției primare includ 3 x 3 x 3 = 27 note. Câmpul central conține 12 măsuri, 12 este simbolul Bisericii (Cristos plus 11 Apostoli). Primele trei măsuri ale *Canonului* soluționat numară 49, adică 7 x 7 note. Șapte este un număr sacru. Smend susține: «centrul propăvăduirii, dar și al expunerii lui Bach este Isus. Cel răstignit trebuie vestit de Biserică (12) în cele patru puncte cardinale ale lumii». Dacă

---

[312] *Op. cit.*.

[313] Iannis Xenakis, *Muzica – Arhitectura*, traducere de Ana Ion–Trestieni, *Editura Muzicală*, București, 1997, p.17.



Scanned with OKEN Scanner

luăm în considerație ce se înțelege prin cuvântul misterios «numeris aequivalere», atunci numărul 48, [...] ca simbol al numelui lui Bach, prezintă un alt sens:

J. N. R. J.
9+ 13+ 17+ 9 = 48.

[...] în fața unui simbolism atât de categoric, care depășește incomensurabil pe iluștrii virtuozi flamanzi din prerenaștere, rămâi stupefiat și poți fi tentat să reduci totul «la un fel de joc de salon», cum și face Friedrich Blume [...], deși până la urmă acordă cuvenita importanță aspectelor esoterice ale artei lui Bach și deplânge că un filologism steril, unilateral și îngust a provocat «dispariția unei interpretări retorice, ca și a altor interpretări» a muzicii bachiene.[314] S–ar putea invalida constructivismul prea savant care imprimă unele aspecte ale poeticii lui Bach, acceptând celebra definiție a lui Leibniz: «Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis numerari animi».

Desigur, sufletul lui Bach nu putea să fie «neștiutor de sine» în timp ce compunea, adică «punea împreună» și «număra» canoanele, ca cel de care ne ocupăm, ceea ce nu exclude să se fi inspirat în stare de veghe, în timp ce se crede că a urmărit numai operațiuni calculate. Căci muzica poate să fie fructul unor calcule inconștiente, sau procedee conștiente, al unor inspirații fulgerătoare, meditații aplicate, sau al unor elaborări obositoare.

Deci Bach poate fi acuzat eventual de un intelectualism excesiv și chiar s–ar putea spune cu dispreț, parafrazându–l pe Adorno, de «alchimie, de jocuri numerice dragi *intelligenti*–ei care se distra în cafenele» (se știe că o bună parte din muzica lui Bach s–a născut ca să fie executată în cafenelele din Lipsca). Sau și mai rău, s–ar putea vorbi de «mistificări astrologice» și de «fetișizarea unor legi autostatuate [...]». Oricum ar fi, Bach se afla mult prea sus pentru a putea fi atins de frazele unor critici care se cred investiți de suficientă autoritate ca să–i arate unui geniu ce ar trebui sau nu ar trebui să facă. Așa cum și–a permis contemporanul său Scheibe să–i dea sfatul de a renunța să «sufoce frumusețea lucrărilor sale cu artificii excesive» și să «evite emfaza care l–a dus de la naturalețe la artificiu», ca să poată să «devină gloria adevarată a Germaniei». Bach a devenit una dintre cele mai mari glorii ale umanității și pentru că niciodată nu a dat dreptate vreunui critic sau detractor, dar a scris întotdeauna cum îi dicta «adâncul său».

În ceea ce privește imputarea de «alchimism», ar trebui să se umble mai precaut cu acest termen în manieră peiorativă, fără discernământ. Este adevărat că printre alchimiști și printre cabaliști au fost legiuni de șarlatani și impostori, dar câte unul dintre ei trebuie să fi avut intuiție sau cunoștințe transmise în secret, căci astăzi unii oameni de știință introduși mai adânc în secretele fizicii moderne vorbesc de «numere magice» ce amintesc de alchimie și cabalistică. Pentru confirmare se poate citi la pagina 570 din volumul despre «*Mecanica cuantică*» a savanților Lev Landau (premiul Nobel în 1960) și Evggeni Lifsits (premiul *Lenin* în 1962), unde, referitor la relațiile între numărul de protoni Z și neutroni N în structura nucleului atomic se vorbește nu numai de «numere magice», dar de «numere dublu magice».

---

[314] Roman Vlad se referă aici la exegeza lui Friedrich Blume, *Lo stato attuale degli studi su Bach* (*Stadiul actual al studiilor despre Bach*) din *Nuova Rivista Musicale Italiana*, Anul III, nr. 3, mai – iunie 1969 (n. n).



Scanned with OKEN Scanner

Ca să ne întoarcem la Bach, trebuie să remarcăm că numai unele aspecte ale poeticii sale se pretează la acuze de genul celor arătate mai sus. Aspecte care dealtfel nu exclud să se poată vorbi în mod legitim de Bach ca de un «muzician poet», dotat cu un puternic «instinct pitoresc» și cu o anume inclinație spre «muzică descriptivă» (cuvintele în ghilimele aparțin lui Albert Schweitzer). Pe de altă parte cercetarea elementelor aritmetice și geometrice la Bach, departe de a se opri la găsirea unor simbolisme și alegorii, a condus în ultimii ani la descoperirea unei estetici a proporțiilor arhitectonice."[315]

În *Arta fugii*, *Contrapunctul 1* este o *Fugă* la patru voci care dezvoltă, fără să asocieze un contrasubiect propriu, subiectul principal în aspectul său melodico-ritmic din care vor deriva toate figurile tematice principale ale întregii opere. „În această formă fundamentală subiectul este format din 12 note: simbolul Bisericii (Cristos și cei 11 Apostoli credincioși). Conform unui studiu [...] de Ludwig Prautzsch, *Arta Fugii* nu este numai un plan formal, ci poate fi comentată și ca o «muzică cu program», cu referiri semnificative și imaginative precise la primii optsprezece Psalmi. În forma sa completă, această primă *Fugă* numără 78 de măsuri. Într-un început avea doar 74 de măsuri. Bach a regândit-o și a adăugat o ultimă frază tematică de 4 măsuri. În acest fel articulația arhitectonică a compoziției se configurează potrivit normelor secțiunii de aur. Într-adevăr, partea expozitivă și dezvoltarea Fugii includ 48 de măsuri, în timp ce partea finală numără 30 de măsuri. Raportul între lungimea întregii compoziții și cea mai mare parte din cele două părți, în care este subîmpărțită, este egal cu raportul dintre aceasta din urmă și cea mai scurtă: $\frac{78}{48} = 1{,}6$ și $\frac{48}{30} = 1{,}6$. Deasemenea, celelalte trei Fugi din prima grupă și primele două Contrafugi din cel de-al doilea grup au fost compuse și apoi refăcute de Bach (acest aspect se poate vedea clar confruntând manuscrisul cu versiunile date la tipar) în maniera de a obține proporții similare."[316]

Prezența unor proprietăți fibonacciene și a unor secțiuni de aur (pe lângă unele simbolisme de tipul celor descrise mai sus) în *Ricercare a 6* din *Ofranda muzicală* a fost stabilită cu subtilitate exemplară de Gerd Zacher, menționează Roman Vlad. „Prezența unor astfel de proporții în *Arta Fugii*, cu toate analizele întreprinse până acum, trebuie să fie analizată și aprofundată în continuare, cu toate că despre această ultimă lucrare s-a realizat acum câtva timp o exegeză hermeneutică similară parcă programului unui poem simfonic. [...] De fapt, grandoarea lui Bach este dată atât de multitudinea comentariilor asupra capodoperelor sale, dar mai mult poate, de nivelul acestora exprimat în limbajul matematicilor superioare. Muzica lui poate să pară simplă, dar se poate revela complexă la un examen mai atent. Poate răspunde unor teze foarte complicate, fiind, totodată, ușor de receptat. Poate înnobila premise din cele mai banale și cotidiene, ca plăcerea fumului de țigară și a cafelei, rămânând totuși *Muzică* în sensul cel mai înalt al cuvântului. Muzica sa este în consonanță cu *Harmonia mundi* ca nici o altă artă. Ea tăinuiește proporții, relații și

---

[315] Roman Vlad, *Nei nomi di J. S. Bach e G. Fr. Händel*, în *Nuova Rivista Musicale Italiana – ERI Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana*, Roma – Torino, MCMLXXXV, pp. 86 – 89.

[316] Roman Vlad, *Arta fugii de J. S. Bach*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad*, *op. cit.*, pp. 128 – 129.



Scanned with OKEN Scanner

conexiuni și mai profunde, insondabile și misterioase, ca cele pe care vi le–am relevat până acum și cu adevărat nebănuite de sufletul lui și nici de sufletele noastre."[317]

## 2.7. Valoare estetică în dinamica istoriei muzicii

Dacă în exemplele anterioare l–am recunoscut pe Roman Vlad în atitudinea sa postmodernă doar în mod implicit, trebuie să observăm că atunci când îl comentează pe Mozart, geniul acestuia, ce devansează cu mult timpul istoric, îi ispiră o intepretare extrasă parcă dintr–o viziune declarat postmodernă. „W. A. Mozart a oferit un exemplu uimitor cu acest «Scherzo muzical» unic, nu numai în privința *umorului* său, dar și a forței aproape nemărginite a geniului său inventiv. În cele patru mișcări ale acestui «*Divertisment*» se întâlnesc nenumărate *idei* care, sub aspectul inofensiv al scherzo–ului, proiectează o lumină profetică asupra evoluțiilor viitoare ale muzicii. Gândiți–vă nu numai la *cvintele paralele* de la sfârșitul primei fraze a primei mișcări, ci observați pasajul celor doi corni din *Menuet*, cu disonanțele sale și cu nonconcordanțele modale produse de o dezvoltare poliarmonică a fiecărei voci. Observați apoi cadența viorii care încheie *Adagio cantabile*, unde prin alterarea gamei *do major*, Mozart «descoperă» scara de tonuri întregi, care va fi atât de dragă lui Debussy. Dar culmea îndrăznelii și cea mai mare surpriză vă așteaptă în ultimele măsuri: cadența finală, care în muzica clasică servea pentru a încheia compoziția și pentru reafirmarea sintetică și peremptorie a legilor fundamentale care stăpâniseră jocul forțelor armonico–tonale și care dădea viață și susținere întregului discurs sonor. Or, Mozart face aici exact contrariul. În loc să strângă vocile într–o articulație finală în jurul armoniei tonicii, Mozart deschide subit nu numai țesutul ca atare al compoziției, ci, se poate spune, întregul spațiu sonor tradițional, distrugându–i unitatea tonală. Într–adevăr, în loc să sfârșească împreună în acordul tonicii *fa*, care dominase întreaga lucrare, vocile apar dintr–o dată smulse din orbita tonală comună și, proiectate pe alte orbite, termină fiecare pe cont propriu: prima vioară în *sol major*, a doua în *la major*, viola în *mi major*, basul în *mi bemol*, cornii în *fa major*. Cinci tonalități diferite suprapuse! Dar și în imaginea sa grafică, ultima pagină a acestei lucrări anticipă una dintre cele mai complexe compoziții politonale pe care un Darius Milhaud a «*îndrăznit*» să o scrie acum câteva decenii, dar pe care multă vreme nu îndrăznise s–o scrie, după cum nu îndrăznește Hindemith și după cum nici însuși Stravinski n–a îndrăznit nici chiar în *Sărbătoarea primăverii* (în care suprapunerile se limitează la cel mult două, sau foarte rar, trei orbite tonale eterogene). Ar fi ușor să se subevalueze revoluționarele inovații gramaticale cuprinse în *Scherzo*–ul mozartian, apreciindu–le numai ca simple «glume» sau acordându–le valoarea unor «*soluții negative ale adevăratei estetici*» (precum o face Redlich). Dar poate nu este fără semnificație faptul că în același an 1787, în care Mozart scria *Scherzo*–ul *muzical* K. 592, el inventa în *Don Giovanni* (și, desigur, «nu în glumă») procedeele poliritmice (în scena balului, trei ansambluri cântă împreună în trei ritmuri

[317] Roman Vlad, *Nei nomi di J. S. Bach e G. Fr. Händel*, în *Nuova Rivista Musicale Italiana*, *op. cit.*, p. 89.



Scanned with OKEN Scanner

diferite) și între luminile cerești și fulgerele infernale care s–au dezlănțuit în scena *Comandorului* deschidea muzicii una dintre primele căi în spațiul celor douăsprezece sunete. Muzicalitatea lui Mozart era prea absolută pentru ca, în glumă sau în serios, să poată scrie ceea ce nu ar fi corespuns unei necesități. La el până și «disonanțele» sună «bine» și chiar greșelile devin «corecte»: astfel procedeele «interzise» dobândesc legitimitate estetică. Sub aparența jocului și cu mâna sa de o ușurință divină și aproape nepăsătoare, Mozart deschidea în mod profetic orizonturile viitoare ale artei sonore, lăsând să se întrevadă peisajele în care muzica, trăind drama propriei transformări, trebuia să dea glas celor mai înalte cuceriri ale spiritului ca și celor mai tragice experiențe ale omenirii din zilele noastre."[318]

Adevărul, în viziunea postmodernă, ar decurge dintr–o deschidere către o concepție non–metafizică, concepție care să–l interpreteze nu atât pornind de la modul pozitivist al cunoașterii științifice, cât, spre exemplu (după propunerea specifică hermeneuticii), pornind de la experiența artei și de la modelul retoricii. Se poate spune că experiența postmodernă a adevărului este o experiență estetică și retorică; lucru ce nu are nimic de a face cu reducerea experienței adevărului la emoții și sentimente „subiective", ci, dimpotrivă, conduce la recunoașterea legăturii adevărului cu fundamentul, cu „substanțialitatea" transmisiunii istorice. Experiența adevărului nu trebuie redusă la simpla trecere și întărire a „sensului comun", oricât de mare ar fi semnificația „substanțială" care i se atribuie; și a recunoaște în experiența estetică modelul experienței adevărului înseamnă și a accepta că aceasta are de a face cu ceva mai mult decât purul și simplul sens comun, cu niște esențe de sens mai intense, singurele de la care poate porni un discurs care să nu se limiteze la copierea existentului. După Albert Camus, omul își conferă prin artă „forma și limita liniștitoare pe care le urmărește în zadar în propria sa condiție. Romanul fabrică destine pe măsură. Astfel, el concurează Creația și triumfă provizoriu asupra morții. O analiză detaliată a romanelor celebre ar demonstra, din perspective de fiecare dată diferite, că esența romanului rezidă în această corectare perpetuă, mereu dirijată în același sens, pe care artistul o efectuează asupra experienței sale. Departe de a fi morală sau pur formală, această corecție vizează în primul rând unitatea și, prin aceasta, traduce o nevoie metafizică" (Al. Camus, eseul *Omul revoltat,* 1951).

În acest sens, poate asemănător cu afirmația lui C. Brâncuși că „ceea ce este real nu e forma exterioară ci esența lucrurilor", îl comentează Roman Vlad pe George Enescu, adică un căutător de adevăruri esențiale arhetipale. „În cazul lui Enescu, ar fi mult mai corect să se vorbească nu de «neo–clasicism», ci de o «nouă clasicitate» în sensul în care Ferruccio Busoni l–a precizat în 1920. Ca și Busoni, Enescu se formase în spiritul lui Bach dar urmărea nu «întoarceri spre trecut» și pastișe istorice. Nu renunță la cuceririle gramaticale moderne, dar refuză orice «avangardism pentru avangardism». Ajunsese la folosirea organică a sferturilor de ton, în timp ce la Busoni microcromatismul era destinat să nu depășească limitele concepțiilor teoretice. Tot în teorie, Busoni ajunsese să formuleze 113 diferite moduri de șapte sunete. Enescu s–a folosit în mod spontan de multe dintre aceste moduri heptatonice și a mai folosit în chip liber moduri pentatonice, moduri

[318] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, Nota 11, pp. 342 – 343.



Scanned with OKEN Scanner

formate din șase sau opt sunete (modul ton – semiton, adică «al doilea mod cu transpoziții limitate» teoretizat de Messiaen). Dar în același timp refuză orice rupere totală cu trecutul. Pentru el, ca și pentru Busoni, tradiția trebuie reînnoită neîncetat. Dar orice înnoire trebuie să-și găsească premisele legitime, «stăpânirea, trierea și folosirea tuturor experiențelor trecute în cadrul formelor noi și solide»; sunt cuvinte ale lui Busoni care ar fi putut să fie pronunțate tot așa de bine și de Enescu. Alte aspecte alăturau pe cei doi artiști: îmbinarea și contopirea, în formația și evoluția lor stilistică, a elementelor culturale latine și germane având ca rezultat final sinteze originale între elementele naționale și universale; conflictul dureros între exigențele dublei cariere de compozitor de vocație autentică și virtuoz de renume mondial. Nu știu dacă au existat raporturi personale între Busoni și Enescu. Dar un moment concret de întâlnire între ei există: Enescu a fost printre puținii, sau poate singurul mare virtuoz al secolului XX care a cântat a II-a *Sonată pentru vioară și pian* a lui Busoni. Și poate nu era o simplă întâmplare faptul că în această *Sonată* Busoni își găsise personalitatea sa, precum Enescu își găsise personalitatea sa tot în a II-a *Sonată pentru vioară și pian.*"[319]

[319] Roman Vlad, *Enescu și Italia*, în volumul *Introducere în opera lui Roman Vlad*, *op. cit.*, pp. 100 – 101.



Scanned with OKEN Scanner

# 3. Roman Vlad – tradiție și modernitate în muzica italiană

În comentariile referitoare la muzicologia lui Roman Vlad, mai ales privind volumul *Modernità e tradizione nella musica contemporanea* (1955), s-au făcut adeseori trimiteri la o carte esențială de analiză a muzicii până în primele două decenii ale secolului XX, publicată de Casa editorială *Chester* în anul 1924 și intitulată *The Evolution of Music throghout the History of the Perfect Cadence* (*Evoluția muzicii de-a lungul istoriei cadenței perfecte*); „un studiu competent, scris de un compozitor (contemporan) și lămuritor, deoarece compozitorul respectiv era și un excelent profesor care nutrea un respect profund față de tradiție și era înzestrat cu un ochi pătrunzător în privința perspectivei istorice"[320]: Alfredo Casella. Cele două volume erau puse în relație deoarece însuși titlul lui Roman Vlad implica o anumită identificare cu punctul de vedere al lui Casella, mentorul lui Vlad. În primul studiu din *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, intitulat *Continuità della tradizione,* expunându-și motivația, Roman Vlad spune că punctul central al scrierilor sale este alcătuit din „nodul complex în care sunt intim legate problemele ridicate de evoluția pe care a cunoscut-o muzica europeană în prima jumătate a secolului XX."[321] Primele două secțiuni ale cărții se ocupă de compozitorii din trecut în relație cu muzica secolului XX și de compozitorii „contemporani" în relație cu trecutul, aceste preocupări dovedindu-se a fi, de-a lungul timpului, poate unele dintre cele mai importante teme ale numeroaselor aprofundări muzicologice aparținând lui Roman Vlad. Spunem acest lucru, deoarece în exegezele sale și muzica italiană este privită tot din acest unghi, așa cum ne-o dovedesc, de pildă, și scrierile despre Bellini, Rossini, Verdi, Casella, Dallapiccola ori Petrassi, la care ne vom referi în continuare.

G. Rossini, artist genial, a adus în planul romantismului italian o adevărată revitalizare a spititului teatral, purificarea stilului de interpretare vocală, impunând o riguroasă disciplină a belcantoului, accentuarea ponderii orchestrei în operă. „Expresia muzicală constă în ritm – spunea G. Rossini - și tot în ritm rezidă toată forța muzicii. Sunetele nu slujesc expresiei decât ca elemente din care este alcătuit ritmul." Cu această declarație citată de Zanolini, biograful său, „Rossini însuși subliniază concepția lui despre muzică - menționează la rându-i Roman Vlad -, în care, pentru prima oară în istorie, ritmul nu numai că dobândește o importanță paralelă cu celelalte elemente structurale, dar are tendința de a li se impune, asumându-și de la sine ponderea principală a discursului sonor. Și tocmai această aducere în prim plan a valorilor ritmice detectabilă în muzica lui Rossini este ceea ce a contribuit în mod esențial la scoaterea ei la rampa actualității într-un moment în care maeștrii de frunte ai noii muzici europene se bizuiau tocmai pe o

---

[320] Ronald Stevenson, în *Book Review*, *The Chesterian*, vol. XXXI, nr. 190, Londra, Spring 1957, p. 131.

[321] *Op. cit.*, p. 21.



Scanned with OKEN Scanner

evoluție a dimensiunii ritmice, într-o măsură nemaiîntâlnită până atunci."[322] În acest context, Roman Vlad analizează fragmente din I. Stravinski (*Jeux de Cartes*), D. Milhaud (Suita *Automne*), Fr. Poulenc (Suita *Napoli*), E. Satie (*Parade*), B. Britten (Suitele *Soirées Musicales* op. 9 și *Matinées Musicales* op. 24) cu trimiteri la creații rossiniene.

Tot în studiul *Rossini și compozitorii moderni*, Roman Vlad reliefează importanța unor scrieri teoretice ale lui A. Casella despre G. Rossini în anii în care mai persistau cu încăpățânare prejudecăți lansate de critica franceză și germană, de către H. Berlioz și R. Wagner, relativ la presupusa superficialitate și sărăcie formală ale muzicii rossiniene. „Dar A. Casella nu a fost singurul care a întreprins în perioada aceea reabilitarea lui Rossini – mai notează Roman Vlad -, din moment ce, dacă nu greșim, Ildebrando Pizzetti scrisese în 1916 un eseu foarte penetrant intitulat *Nemurirea «Bărbierului din Sevilla»*, inclus ulterior în *Divertismente critice*, publicate la Florența în 1921." La readaptarea muzicii lui Rossini la gustul modern a contribuit apoi în mare măsură Ottorino Respighi, aranjând și orchestrând o serie de piese rossiniene și reunindu-le într-o strălucită partitură pe care Leonida Massine a plăsmuit acțiunea coregrafică a balatului *La Botique Fantaque* executat în premieră în 1919 la Londra de către compania lui Diaghilev. Ca urmare a succesului obținut, Respighi a compus în 1925 *Suita* pentru orchestră intitulată *Rossiniana* în care sunt prezentate patru dintre piesele lui Rossini scrise în pauzele tăcerii sale de 40 de ani.

„Trebuie să precizăm totuși – remarcă Roman Vlad – că numai în cazul lui Casella, experiența de trecere în revistă a artei lui Rossini a exercitat o influență substanțială asupra orientării propriei sale căi, configurându-se într-o componentă hotărâtoare a stilului său. În cazul lui I. Pizzetti este vorba despre o lucrare de poziție pe un plan pur critic ce nu s-a reflectat în activitatea lui creatoare, care a evoluat într-un climat destul de diferit. În privința lui Respighi, se poate spune că «intervenția» asupra materialului muzical compus de Rossini, în afara asumării caracterului unei reelaborări personale, cu o transpunere și o formă nouă a sensurilor expresive și a valorilor fantastice, s-a limitat la o transcriere și o adaptare a mijloacelor sonore de expresie într-un sens predominant ornat și virtuoz. Acest lucru este valabil mai ales pentru *Rossiniana* unde noutatea și rafinamentul instrumentației respighiene au calitatea de a străluci în toată splendoarea lor, multiplicând cantitativ și fără să adauge nici un coeficient imaginativ nou la calitățile intrinseci ale muzicii lui Rossini."[323]

Un alt reprezentant de seamă al primei perioade romantice italiene a fost Vincenzo Bellini. Mare melodist, cum îl aprecia I. Stravinski, Bellini s-a impus ca strălucit creator al melodiei prin care arta belcantoului, desăvârșită de G. Rossini și G. Donizetti, capătă un conținut nou ce se situează la baza acumulărilor expresive ale lui Verdi.

„Comemorarea a 150 de ani de la moartea lui Vincenzo Bellini (în 1985, n.n.), dacă nu a reușit să determine instituțiile lirice italiene să amplifice în mod semnificativ programarea, niciodată prea abundentă, a operelor sale, a stimulat totuși alte instituții să

---

[322] Roman Vlad, *Rossini e i compositori moderni*, în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea, op. cit.*, p. 81.

[323] *Idem*, pp. 80-81.



Scanned with OKEN Scanner

dea viață la o serie de inițiative care, în final, ar putea să se dovedească foarte eficiente pentru o ulterioară aprofundare a cunoștințelor pe care le avem despre creativitatea lui, pentru punerea în scenă, chiar foarte prestigioasă, a uneia sau alteia dintre capodoperele sale, universal cunoscute, studiate și puse în evidență sub toate aspectele.

Dintre inițiativele la care ne referim (scrie Roman Vlad la începutul studiului *Avatarurile unei capodopere – Analiza comparată a celor două versiuni ale operei «Puritanii» - n.n.*), una privește opera de debut a lui Bellini, *Adelson e Salvini*; cealaltă, cu mult mai importantă, are în vedere ultima sa lucrare, *I Puritani.* Prima a fost readusă în atenție în luna noiembrie 1985, la Catania, odată cu un colocviu internațional de studii belliniene. O versiune până acum niciodată reprezentată a celei de a doua lucrări este oferită în premieră absolută, ca încoronare a stagiunii 1985-1986, la Teatrul *Petruzzelli* din Bari."[324]

Roman Vlad arată că împrejurările și motivele care l-au determinat pe Bellini la acest dublu efort creator, în mod unic, în baza aceluiași libret și utilizând același material sonor, au început a fi cunoscute lumii muzicale încă de pe când Francesco Florimo publica în 1882 scrisorile lui Bellini din perioada februarie 1834 - ianuarie 1835, adică din anii de concepere și de elaborare a celor două versiuni. După comentarea părerilor contradictorii asupra versiunilor destinate teatrelor din Paris și Napoli, privind mai ales interesul pe care l-ar putea avea astăzi cea de „a doua operă", Roman Vlad întreprinde „acel minuțios studiu tehnic" privind analiza comparativă a celor două versiuni ale *Puritanilor*. Astfel examinarea nu s-a limitat doar la paginile care trebuiau modificate, în funcție de schimbarea distribuției vocale și de greutatea diferită pe care Bellini intenționa să o confere protagoniștilor, ci a acordat atenție și acelor fragmente care, după planul de „acomodare" a operei, la care face referiri compozitorul în scrisoarea sa către Fr. Florimo din 30 noiembrie 1843, trebuiau să rămână neschimbate. Și Roman Vlad constată o regândire a versiunii pentru Napoli, care este „semnificativă ca mărturie despre grija rafinată cu care Bellini a compus această ultimă capodoperă a sa." Iar „asupra validității mai mari sau mai mici a uneia sau alteia dintre versiuni, asupra posibilei lor integrări și asupra viitorului destin al acestei duble capodopere a lui Bellini, va decide experiența concretă. De aceea, nu putem să încheiem – scrie Roman Vlad – decât cu o frază pe care însuși Bellini a scris-o lui Giovanni Ricordi într-o scrisoare din 17 septembrie 1834: «mie mi se pare; dar scena va hotărî totul». Va fi meritul celui care va ști să ilumineze pe scenă și fața până acum rămasă în umbră."[325]

Analizând poziția istorică a compozitorilor italieni de muzică de operă din seclolul al XIX-lea, Roman Vlad își exprimă părerea că „acești muzicieni, înclinați spre exteriorizarea unor impulsuri dramatice incoercibile, nu numai că au neglijat tradiția instrumentală italiană, dar s-au și îndepărtat de noutățile formale și de evoluția intrinsecă a muzicii europene a secolului respectiv. Muzica italiană ar fi fost atât de mult trasă pe o linie moartă - după Roman Vlad -, încât doar strădania compozitorilor din generația anilor

---

[324] Roman Vlad, *Vicende di un capolavoro – Analisi comparata delle due versioni dei «Puritani»*, în volumul *I Puritani ritrovati – La verisone inedita dedicata a Maria Malibran*, volum scris în colaborare cu Giuseppe Pugliese, *Piero Lacaiata* Editore, Manduria, 1986, p. 77.

[325] *Idem*, p. 206.



Scanned with OKEN Scanner

1880 ar fi readus-o în cele din urmă pe calea dreaptă a istoriei muzicii. Acest motiv central al polemicii contra muzicii secolului al XIX-lea, reluat în seamă în zilele noastre, putea eventual să pară în general adecvat producției melodramatice a acelei perioade. Nu se poate nega nici valoarea ei, cel puțin parțial, având în vedere efectele concrete și urmările pe care infatuarea generală a muzicii de operă o exercitaseră asupra vieții și a tiparului muzical italian de la sfârșitul secolului trecut și care făceau ca reacția să fie salutară și inevitabilă. Acest fapt reclamă totuși o revizuire substanțială imediat ce este vorba despre structura gramaticală a stilului lui Verdi", precizează Roman Vlad în studiul *Anticipări în limbajul armonic verdian*. „Este adevărat că cele din urmă opere ale aceluiași Verdi, în special *Falstaff*, au fost invocate ca modele ale maeștrilor reformei muzicii italiene. Dar aceștia din urmă se refereau în primul rând la spirit, la climatul expresiv și apoi la trăsăturile limbajului muzical. Ceea ce constituia o noutate în muzica lui Verdi, elementul ei cutezător ce anunța profetic și anticipa adesea schimbările și inovațiile care au caracterizat cele mai avansate și mai îndrăznețe expresii ale muzicii secolului al XX-lea, toate acestea le scăpau acelor compozitori și, trebuie s-o spunem, le scapă total în zilele noastre majorității exegeților (studiul amintit mai sus asupra armoniei verdiene din care citâm în acest context a fost publicat de Roman Vlad în anul 1955 – n.n.). Și, totuși, o analiză chiar trecătoare nu poate să nu remarce existența în opera lui Verdi a numeroase și surprinzătoare simptome ale acelui proces istoric care avea să ducă mai încoace la supremația sistemului diatonic tradițional bazat pe conceptul unității tonale, proces care s-a evidențiat în general la compozitorii romantici germani, în primul rând la Wagner, și care definește tocmai principala direcție evolutivă a muzicii moderne. Va trebui să precizăm imediat că nu numai în ultimele opere ale lui Verdi pot fi întâlnite astfel de simptome; ele existau deja în lucrările lui de început, ceea ce este suficient să corespundă cerinței ca rafinamentul armonic al lui Verdi din ultimele lui opere să fie rezultatul exclusiv al regândirii inovațiilor wagneriene."[326]

Prin fragmentele supuse analizei, Roman Vlad demonstrează că Verdi frizează uneori politonalitatea (actul IV, scena VI din *Ernani*) sau cum politonalitatea acționează în toată plenitudinea sa contrapunctică în *Scena* care precede acel *Cantabile* al lui Renato din actul I al operei *Bal mascat*. După părerea lui Roman Vlad aceste pasaje sunt unice în toată literatura muzicală a secolului al XIX-lea și pentru a ne confrunta din nou cu ceva analog, mai cu seamă din punct de vedere gramatical, va trebui să așteptăm apariția *Bagatelei* de B. Bartók. Prin folosirea modalismului în actul I al operei *Rigoletto* se poate spune că Verdi îl prefigurează pe Mussorgski, iar în *Scenă și bătălie* din ultimul act al operei *Macbeth* se deduce o schemă modală cu structura semiton-ton, al doilea mod cu transpoziții limitate al lui Messiaen. Aici Roman Vlad face observația că O. Messiaen citează în *Tehnica limbajului meu muzical* exemple din Rimski-Korsakov, Al. Skriabin, I. Stravinski și M. Ravel, fără să se îndoiească nici o clipă că bătrânul Verdi fusese cel care descoperise înaintea revoluționarilor moderni acest mod.

Tendința de a evita schematismul convențional al formulelor ritmice și

---

[326] Roman Vlad, *Anticipazioni nel linguaggio armonico verdiano*, în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.* , pp. 93-94.



Scanned with OKEN Scanner

modulatorii și mai ales întretăierea stereotipă dintre tonică și dominantă capătă uneori la Verdi dimensiunile unei adevărate respingeri a banalului, care îl imping să recurgă la omisiuni întrăznețe, la substituiri hazardate ale funcțiilor armonice, la intercalări de elemente eterogene din punct de vedere tonal, la amânarea rezolvărilor și întreruperea îndelungată a tonalității. În *Preludiu* la opera *Corsarul* orizontul tonal se limpezește doar după 32 de măsuri, în timpul cărora se verifică o suspendare reală a tonalității, iar în *Uraganul*, cu care debutează opera *Otello*, „se trece printr-o serie de armonii de o întrăzneală neverosimilă, prefigurând arpegii tonale polimorfe din *Fantasia contrappuntistica* de Busoni" și anticipând apoi anumite efecte de disociere timbrală din opera *Wozzek* a lui A. Berg.

„Dacă multe dintre aceste trăsături specifice scapă urechilor ascultătorilor, ca și în cazul unei parcurgeri superficiale a partiturilor, acest lucru se datorește [...] faptului că la Verdi, orice detaliu este reabsorbit de obiectivul complex al elementului individual, iar prin folosire acesta este întotdeauna contracarat și validat de o intuiție infailibilă a efectului scontat, care conferă caracterul de «Selbstverständlichkeit» (se înțelege de la sine -n.n.) chiar și în structurile sonore cele mai îndrăznețe și inedite. Străin de orice estetism și de orice speculație teoretică, Verdi nu a exploatat și nici nu a repetat niciodată în mod «voit» ceea ce geniala lui intuiție îi oferea spontan, așa cum nici nu a dat înapoi în fața oricărei inovații revoluționare ca să obțină efectele scontate. [...] la Verdi există întotdeauna cerința imperioasă a necesității expresive și imaginative care, în afara oricărei preocupări estetice, neîngrădită și legitimă pe plan artistic, se constituie în prețioase excepții care exclud banalitatea."[327]

Cercetând activitatea creatoare a compozitorilor care înfăptuiau reforma modernă a muzicii italiene, Roman Vlad scrie (în 1958) că aceasta s–a dezvoltat sub semnul unei duble necesități istorice: „pe de o parte, se urmărea reînnodarea firelor tradiției instrumentale pe care compozitorii de muzică de operă din secolul al XIX–lea o neglijaseră; pe de altă parte, se impunea alinierea muzicii italiene la ultimele evoluții ale *corpus*–ului formal al muzicii europene de la care aceiași muzicieni se îndepărtaseră. Din prima necesitate a derivat pentru muzica italiană nouă (cel puțin în primele faze de dezvoltare) o determinantă *arhaică*, dată de repunerea în funcție a unor modele preclasice. Cea de–a doua necesitate i–a impus un proces *filogenetic*, definit de asimilarea progresivă a roadelor tehnicii școlii neoruse, a impresionismului francez, a polidiatonismului școlilor naționale moderne, a cromatismului centro–european și, în sfârșit, a dodecafoniei. În consecință, itinerarul stilistic al diferitelor generații de compozitori, cărora li se datorează reînnoirea anevoioasă pe care Italia a cucerit–o în muzica modernă internațională, s–a conturat ca rezultantă a celor două componente diferite, raportate la cerințele despre care s–a vorbit mai sus. Și în muzicile unui compozitor dodecafonic ca Luigi Dallapiccola și chiar în lucrările tinerilor reprezentanți italieni ai avangardismului psotwebernian (ca Nono și Maderna), aceste componente rămân valabile."[328]

---

[327] *Idem*, pp. 105-106.

[328] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, *op. cit.* p. 193.



Scanned with OKEN Scanner

Referindu–se la muzicienii din generația anilor 1880 (Gian Francesco Malipiero, Alfredo Casella, Luigi Cortese ș.a.), Roman Vlad susține în volumul *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*: „Gradul de modernitate și de autonomie de care se bucură muzica italiană în cadrul culturii occidentale este determinat tocmai de măsura cu care acești compozitori [...] au reușit să obțină din premise eterogene rezultate stilistice omogene și originale."[329]

în *Istoria dodecafoniei* remarcăm că validitatea acestor afirmații a fost extinsă și asupra seriei de compozitori aparținând generațiilor care au urmat. Bineînțeles, ținându–se seama de evoluțiile succesive la care au fost supuse cele două componente de la generație la generație. Astfel Roman Vlad consideră că „cea mai mare parte a compozitorilor italieni moderni a rămas credincioasă, cu toate aparențele contrare înșelătoare, caracteristicilor geniului muzical italian și premiselor muzicale specifice: și tocmai datorită acestui fapt balanța acțiunii reciproce dintre muzica europeană, în totalitatea ei, și cea italiană, înclină și azi în mod evident în favoarea celei din urmă; așa încât, K. H. Wörner, unul dintre cei mai autorizați exegeți germani ai muzicii moderne, vorbind despre preocupările lui Verdi pentru viitorul muzicii italiene, a putut constata: «ceea ce marele patriarh nu ar fi putut prevedea» este că «Italia, cunoscută în secolul al XIX–lea ca țară a operei, își va recuceri în secolul XX o poziție europeană conducătoare în căutarea unor forme și expresii noi și valabile în peisajul muzicii instrumentale». Dar acest lucru a fost posibil tocmai datorită faptului că rămânând credincioși valorilor perene ale muzicii italiene, compozitorii moderni au fost în măsură, în fiecare fază a dezvoltării muzicii noi, să asimileze tehnica ajunsă la maturitate în alte țări ale continentului, restituind muzicii europene compoziții pe deplin originale. [...] în cazul compozitorilor angajați mai profund în practica dodecafonică, adaptarea efectelor de neînlăturat ale tradiției și ale muzicalității specifice italiene pe de o parte, și ale celor mai complexe tehnici desăvârșite în cadrul cercului vienez pe de altă parte, contribuie în mod esențial la evitarea unei dodecafonii seci, abstracte și aride. Acești compozitori care aparțin în mod natural generațiilor mai tinere, dar și marilor reprezentanți ai generației din deceniul opt al secolului XIX [...] nu au încetat să ia ceea ce este mai bun din ea."[330]

După Roman Vlad, compozitorul generației anilor 1880 care, mai mult decât alții, s–a apropiat de arta lui Schönberg, a fost Alfredo Casella (1883–1947). După ce depășise influențele inițiale ale lui Gabriel Fauré, Mili Balakirev, Nicolai – Rimsky Korsakov, Maurice Ravel, Gustav Mahler și Richard Strauss, Alfredo Casella și–a însușit efectele cromatismului integral în lucrări compuse în anii din jurul primului război mondial.

În lucrarea sa autobiografică *I segreti della giara*, Alfredo Casella scria: „în compozițiile din acei ani [...] este evidentă criza care îmi frământa atunci conștiința de artist, criză care își avea originea mai ales în îndoiala asupra tonalității pe care Schönberg - mult mai mult decât Stravinski - a declanșat-o în mine. în *Sonatină* mai ales (și puțin timp după aceea în *Elegia eroică*) dodecafonia bate la ușă. Totuși este încă evident că firea mea italiană mă apără până la urmă împotriva unei tendințe care - oricât aș fi

[329] Roman Vlad, în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.* p. 197.
[330] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, p. 194.



Scanned with OKEN Scanner

admirat-o - nu putea fi a mea. Dar azi, când revin cu un ochi îndepărtat și senin la acea perioadă 1914-1918, nu pot, desigur, să o regret, deoarece acele experiențe - pe care a trebuit să le sintetizez și să reținceea ce era posibil de asimilat - au fost pentru mine foarte utile și au contribuit în mod cert - oricât de paradoxal ar părea unora - la formarea definitivă a stilului meu actual înclinat spre naturalețe și simplitate, naturalețe și simplitate rezultate din asimilări și renunțări dureroase și obositoare, și nu ca manifestări ale naivității sau diletantismului." [331]

La rândul său, Roman Vlad remară faptul că într-adevăr, după ce a compus alte piese caracterizate printr-un cromatism îndrăzneț (dintre care cea mai importantă, *A notte alta*, datează din 1917), Alfredo Casella s-a îndepărtat de cromatismul schönbergian și cu *Undici pezzi infantili* (1920) s-a reîntors la acel stil fundamental diatonic (deși îmbogățit cu elemente polimodale și politonale) pe care el însuși îl anticipase în două lucrări compuse în 1909: *Suita în do major* op. 13 și rapsodia *Italia*. „În aceste lucrări s–a manifestat pentru prima dată intenția compozitorului de a crea un stil muzical tipic italian. Cum a scris chiar el, «era normal să recurg la folclorul național, dacă voiam să creez o muzică italiană. Aceasta este o fază a naționalismului care caracterizează totdeauna zorii școlilor noi sau primii pași ai personalităților care încearcă să pună bazele unui stil național». Însă nu este vorba numai de o *intenție* dictată de rațiune: în contactul cu folclorul național, Casella a descoperit în sine o receptivitate profundă pentru muzica populară care strălucește și străbate chiar și prin cele mai dense văluri cromatice ale compozițiilor din anii 1914 –1918."[332]

După cum observa Massimo Mila, Alfredo Casella ar fi „dezvoltat calitățile italiene, aulice și nu populare, ale muzicii sale, orientându–se spre un neoclasicism amintind de monumentalitatea romană, barocă și antireformistă."[333] Tot Mila a avansat ipoteza că unele condiționări întâmplătoare ar fi contribuit la orientarea lui Casella pe această cale. Această ipostază este demnă de crezut, spune Roman Vlad, dacă se referă, cum face efectiv Mila, la ultima perioadă de creație a lui Casella și dacă se face abstracție de unele lucrări compuse în anii 1943-1944, ca *Tre Canti Sacri* pentru bariton și orchestră mică, *Concertul* pentru instrumente de coarde, pian, timpane și percuție și, mai ales, *Missa solemnis* pentru sopran și bariton, cor, orgă și orchestră. După părerea lui Roman Vlad, „evoluția stilistică din perioada de după primul război mondial, care a însemnat abandonarea de către Casella a cromatismului integral în favoarea unui diatonism modal, definit în sens național, reprezintă concretizarea sintezei unor elemente de natură subiectivă, legate de necesități expresive intime și o determinare istorico–obiectivă a situației în care se afla muzica italiană în acea perioadă. Procesul de dezvoltare a muzicii noi italiene [...] nu putea admite soluții de continuitate în succesiunea fazelor sale. Înainte de a prelua dodecafonia, toate fazele precedente [...] trebuiau parcurse și epuizate. Și nu se poate afirma cu certitudine că prin *Suita în do major*, *Italia* și prin lucrări ale altor compozitori italieni scrise în acea perioadă s–a dus la bun sfârșit recuperarea tradiției

---

[331] Alfredo Casella, în *I segreti della giara*, *G.C. Sansoni Editore*, Florența, 1941, p. 184 (după Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, pp. 194-195).

[332] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, p. 195.

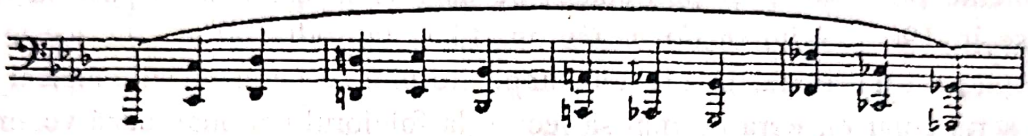
[333] Cf. Massimo Mila, *Breve storia della Musica*, Ed. *Bianchi Giovini*, Milano, 1946, p. 332.



Scanned with OKEN Scanner

italiene preclasice și absorbirea elementelor naționale de ordin folcloric. Altoirea dodecafoniei pe trunchiul muzicii italiene ar fi fost prematură mai înainte ca faza *neoclasică* și cea *națională* să fi fost consumate. Compozițiile lui Casella în intervalul dintre cele două războaie mondiale au contribuit în mod esențial la maturizarea și epuizarea acestor faze. [...] La sfârșitul activității sale de creație, Casella ar fi presimțit momentul prin care apropierea de dodecafonie devenise realmente actuală. Un indiciu al acestui fapt se află în ultima sa lucrare de vastă respirație, *Missa solemnis «Pro Pace»*, compusă în 1944, *Crucifixul* din această *Messa* fiind conceput ca o *Passacaglie* al cărei bas obstinat este dat de următoarea serie dodecafonică:

Exemplul 194



Deasupra aceleiași serii se înalță succesiv și invocația finală «*Pacem, Pacem*». [...] Seria pare înscrisă în orbita tonalității *fa minor*, în care se mișcă liber celelalte voci ale țesăturii sonore (în final aceeași serie va fi transpusă în câmpul tonalității *si major*). La sfârșitul *Passacagliei*, seria este adusă și în forma sa recurentă în registrele medii și acute ale orchestrei. Inserarea de serii dodecafonice într-un țesut de substanță diatonică și tonală pune acest *Crucifix* pe un plan formal analog aceluia în care [...] se plasează operele scrise de Dallapiccola înainte ca el să fi adoptat integral tehnica dodecafonică."[334]

Despre Luigi Dallapiccola s–a mai spus în lucrarea noastră că el este compozitorul care a contribuit în mod determinant la adaptarea, implantarea și valorificarea în Italia a cuceririlor tehnicii dodecafonice. În ample studii dedicate renumitului compozitor, publicate în *Istoria dodecafoniei* sau în limba engleză la editura *Suvini Zerboni*, Roman Vlad susține că în cadrul general al dodecafoniei, lui Luigi Dallapiccola „îi revine meritul de a fi adus o contribuție solidă și decisivă nu numai la afirmarea curentului care tindea la desprinderea de vestigiile tradiției, ci și la recuperarea valorilor sale substanțiale pentru a asigura continuitatea culturii muzicale occidentale. Într–un mod cu totul spontan, ititnerarul său stilistic s–a desfășurat pe o linie paralelă cu cea trasată de Berg și de Schönberg în ultima perioadă de creație. Dar acest lucru nu l–a împiedicat să beneficieze, totuși, de experiența lui Webern, chiar dacă Dallapiccola a refuzat mereu avangardismul radical *antitonal* cu orice preț, superwebernian, susținut [...] de tinerii *maximaliști* ai serialismului integral și ai tehnicii complet raționalizate. Dallapiccola se deosebește *de la început* de membrii cercului schönbergian și de cea mai mare parte a altor compozitori care practicau metoda de compunere cu cele douăsprezece sunete, chiar prin modul în care, înainte de a o adopta drept consecință, el și–a însușit treptat tehnica serială."[335]

Și în alte studii din revista italiană *L' Immagine*, în cea engleză *Horizon* sau în

[334] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, pp. 195 – 196.
[335] *Idem*, p. 275.



Scanned with OKEN Scanner

volumul *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Roman Vlad a evidențiat faptul că Dallapiccola nu a ajuns la dodecafonie pe o cale normală, adică refăcând printr–o sinteză filogenetică drumul de la armonia wagneriană care duce la Schönberg. „Dallapiccola, asemenea tuturor marilor compozitori contemporani italieni ai generațiilor dintre 1880 și 1900, a pornit de la o fază a tradiției muzicale europene mult mai îndepărtată decât cea marcată de Wagner și de postwagnerieni. Într–adevăr, el a pornit de la diatonismul modal sever al Evului Mediu și al Renașterii. Într–o a doua perioadă Dallapiccola a început să combine în contextul diatonic al compozițiilor sale tot mai numeroase frânturi cromatice, care au căpătat la un moment dat aspectul unor adevărate *serii* dodecafonice și care au sfârșit prin a absorbi în compozițiile sale [...] orice rămășiță de elemente diatonice. În cazul lui Dallapiccola deci, depășirea sistemului armonic tonal tradițional nu se va înfăptui prin eroziune interioară, ca la Schönberg, ci grație unei întrepătrunderi treptate a spațiilor heptatonice și dodecafonice."[336]

După cum observă Roman Vlad, „la Dallpiccola, simplicitatea diatonică nu are niciodată nici afectarea elegantă a compozițiilor multor muzicieni care populează Arcadia *neoclasică* din secolul XX și nici caracterul echivoc al simplității provocatoare a unui Satie. Dimpotrivă, lucrările lui Dallapiccola sunt pătrunse de o mare vigoare expresivă și de un «humor» adesea aspru și tăios. Dezvoltarea voit aspră a vocilor, care dă loc uneori la scurte episoade politonale, generează celule armonice care depășesc cel mult schemele armoniei clasice și înglobează intervalele cele mai dure. Substanța plastică, adesea aspră, ce ia naștere din materia sonoră, se potrivește în mod deosebit la o accentuare violentă ce revelă una dintre cele mai caracteristice laturi ale interiorizării lui Dallapiccola, în ale cărui muzici apare adesea, oarecum înfrânat, un *furor dramaticus* autentic. Însă deja din primele sale lucrări, această violență sonoră contrastează cu momente de o frumusețe timbrică delicată și prețioasă care, fără a avea vreo semnificație impresionistă, poartă discursul muzical pe planul unui lirism foarte pur, decantat, ce definește o altă caracteristică fundamentală a sensibilității compozitorului: Dallapiccola este dotat cu un gust particular pentru adevărata calitate a sunetului. Aceste calități duc la castitatea sonoră și la candoarea cristalină a momentelor transcendentale din compozițiile lui Busoni, căruia Dallapiccola îi datorează foarte mult."[337] (În amplul studiu despre Dallapiccola publicat și în limba engleză, Roman Vlad arată că unul dintre meritele lui Dallapiccola este că a contribuit și prin îngrijirea ediției italiene a scrierilor lui Ferruccio Busoni la *recuperarea* din partea Italiei a marelui muzician care, activând cu precădere în afara granițelor patriei sale, nu a putut influența de la început destinele muzicale ale acesteia.)

În textura compozițiilor lui Dallapiccolai coexistă elemente diatonice și dodecafonice pe care compozitorul reușește să le contopească într-o „sinteză de stil care în echilibrul său perfect formal are ceva aproape de miraculos. Și tocmai din această sinteză de entități sonore contrastante iau naștere imagini muzicale cu adevărat neașteptate", pe care Roman Vlad le surprinde cu un deosebit spirit analitic. De pildă: în prima din *Tre Laudi*, Dallapiccola prezintă o serie dodecafonică împotriva unui acord

---

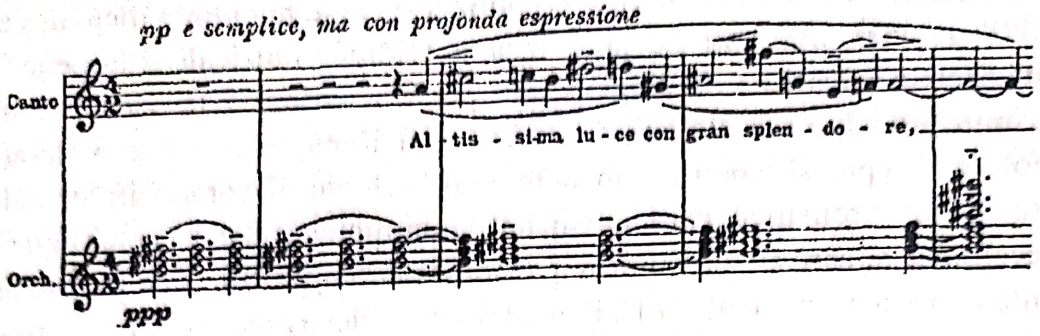
[336] Roman Vlad, în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.*, p. 198.
[337] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, p. 277.



Scanned with OKEN Scanner

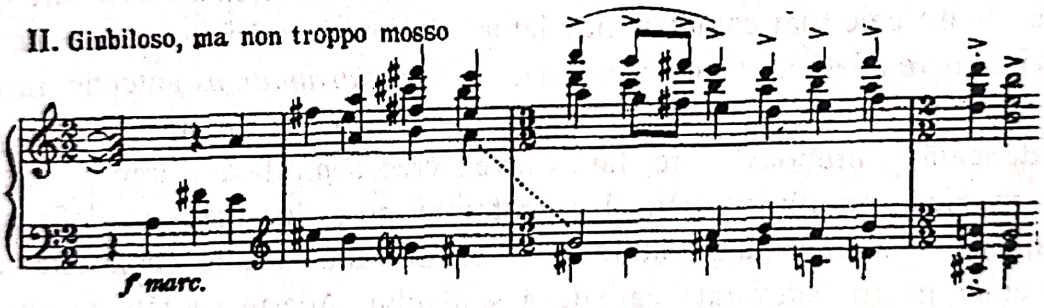
*perfect* de *si major*.

Exemplul 195



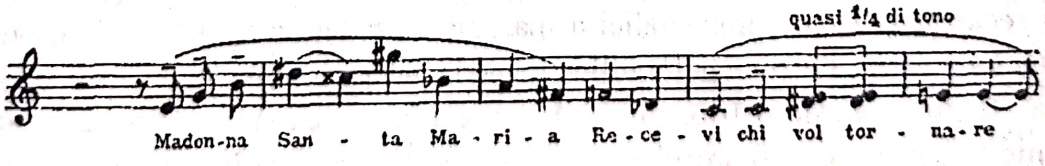

Cele douăsprezece note cromatice introduse pe acest acord nu primesc funcțiunea dinamică proprie sunetelor de pasaj sau de schimb, purtătoare a unei tensiuni armonice ce se interpretează printr-o *căldură expresivă*, ci „lovind ușor sunetele trisonului diatonic disociază acel ciucure armonic; și este ca și cum *armonicele*, eliberate în acest proces de ușoară dezagregare, s-ar dispune într-un halou în jurul sunetelor, făcându-le să apară într-o lumină cu totul nouă și conferindu-le o eficacitate lirică inedită." Și tot de la o ambianță modală pornește *Lauda* a doua:

Exemplul 196




în cea de a treia *Laudă*, invocația Madonei se dezvoltă deasupra unui desen serial:

Exemplul 197




În a treia *Lauda* frazele melodice sunt compuse în așa fel încât să includă adesea, pe lângă cele douăsprezece sunete diferite ale seriei, alte două note. Astfel, în exemplul 197 fraza se încheie repetând nota *mi*, adică prima notă a seriei, care se închide astfel în sine însăși. Dar această repetiție este pregătită de un interval ce poartă indicația *aproape ca 1/4 de ton*, ceea ce face ca nota *mi* să piardă valoarea unei simple repetiții, dobândind o semnificație nouă în economia structurii seriale. „Sensibilitatea lui Dallapiccola îl determină să nu accepte spațiul celor douăsprezece sunete ca o entitate cristalizată rigid,

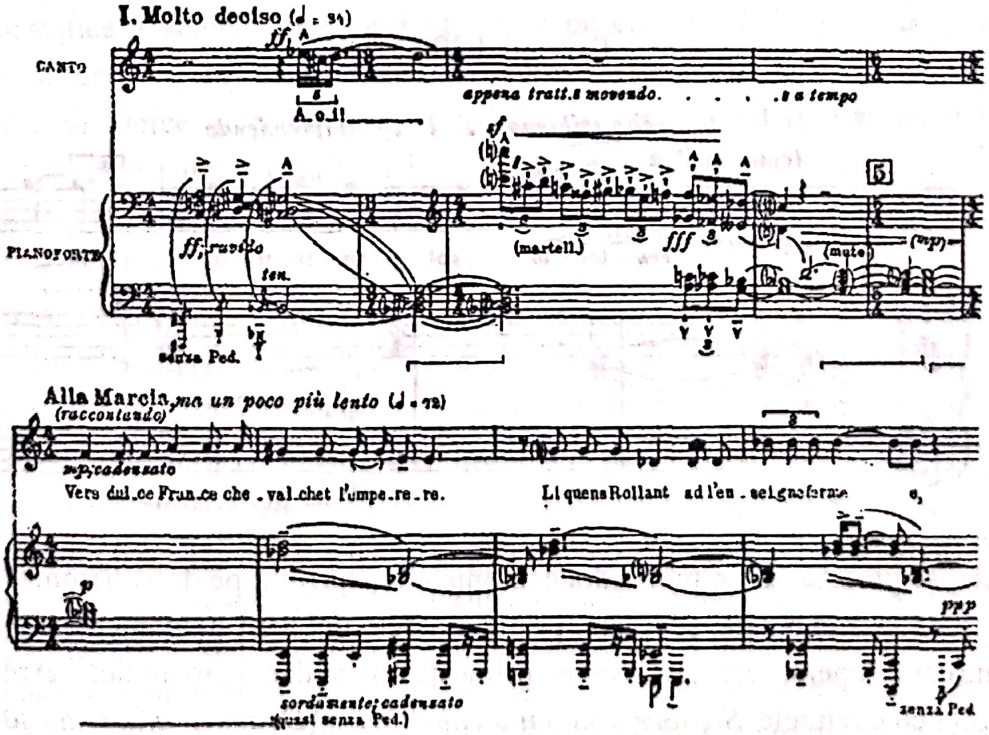


Scanned with OKEN Scanner

închisă în sine și lipsită de deschideri către alte universuri sonore, către zone structurate diferit în *continuum*-ul sonor. În lucrările lui Dallapiccola [...] spațiul dodecafonic rămâne deschis fie în direcția celui diatonic, fie în cea a spațiului supercromatic, definit de folosirea unor intervale mai mici decât semitonul. Arta lui Dallapiccola se înscrie deci în procesul de evoluție a culturii muzicale cu un simț particular al continuității între fazele prezente și cele trecute, anunțând dezvoltări posibile în viitor."[338]

Fără îndoială, adaptarea de către Dallapiccola a tehnicii componistice bazată pe folosirea metodică a unor serii dodecafonice s-a datorat exemplului lui Schönberg și al discipolilor săi. În legătură cu aceasta R. Leibowitz vorbește chiar despre o influență decisivă din partea lui Webern. Roman Vlad a scos în evidență deosebirile care disting orizontul emotiv al compozițiilor lui Dallapiccola de acela al compozitorilor din cercul schönbergian. Chiar dacă s-a înscris în curentul dodecafonic, Dallapiccola și-a păstrat intactă personalitatea, lucrările sale având o autonomie indiscutabilă față de modelele vieneze. În unele compoziții seriile au adesea tendința să renunțe la caracterul lor tematic și să realizeze împlinirea unei scheme anonime de referință a unui *motiv modal* oarecum asemănător cu acela desfășurat în mod tradițional din gama de șapte sunete. Repetând cu insistență anumite fracțiuni ale seriei, prelungind anumite note sub formă de lungi pedale, Dallapiccola reușește să confere unor sunete determinate, în fragmente mai mult sau mai puțin extinse, caracterul unor adevărați centri tonali. Astfel, în *Rencesvals* discursul muzical se rotește timp de șase măsuri în jurul unui acord de patru sunete (*sol-si bemol-do diez-re*), dobândind în consecință o netă savoare de *sol minor*:

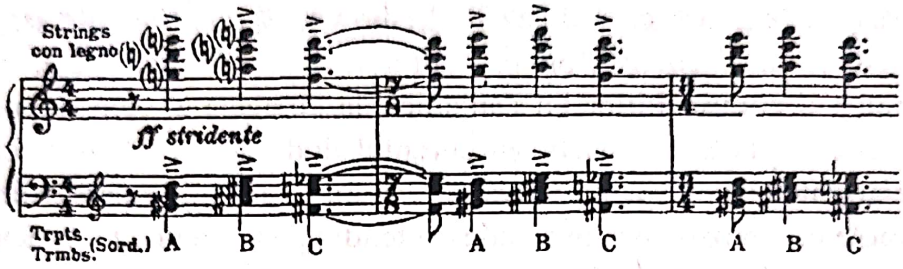
Exemplul 198




[338] *Idem*, p. 282.

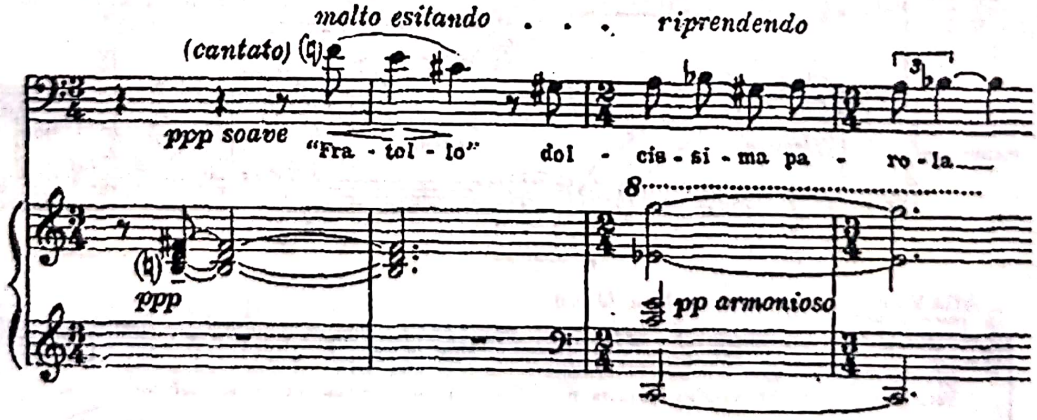
Opera *Il Prigioniero* (un prolog și un act), de a cărei compunere s-a ocupat din 1944 până în 1947, terminându-i orchestrația în primăvara lui 1948, are o importanță capitală în creația lui Dallapiccola. *Prologul* se bazează pe complexul dodecafonic propus în gestul dramatic impetuos cu care începe opera:

Exemplul 199




Constelația dodecafonică se configurează ca sumă a celor trei entități armonice însemnate cu A, B și C. Ele cuprind trei trisonuri micșorate. în *Primo Intermezzo Corale* se disting structuri în care se recunoaște divizarea totalului cromatic în patru trisonuri perfecte de *si bemol major*, *la bemol minor*, *do major* și *fa diez minor*. Partea instrumentală opune acestei structuri o dispunere de douăsprezece sunete în șase bicorduri de triton. *Primul Intermezzo* conduce la prima scenă care se petrece într-o celulă din închisoarea din Saragoza.

Exemplul 200

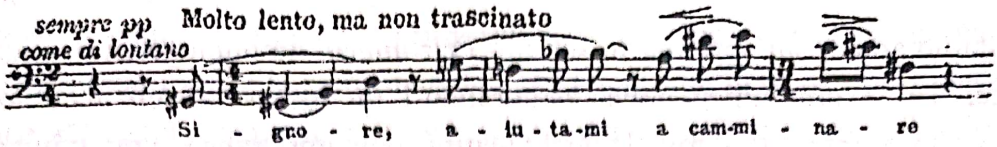



În acest pasaj se precizează un motiv dodecafonic nou, sprijinit pe două trisonuri minore. În aceeași scenă este enunțată, succesiv, prima din cele trei serii fundamentale pe care se bazează întreaga operă. Această serie primește formularea melodică explicită în corespondență cu cuvintele *Signore aiutami a camminare* (*Doamne, ajută–mă să merg*):



Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 201




Forma inversă a acestei serii principale a fost propusă mai înainte în motivul melodic al *Ballatei*, iar complexul dodecafonic inițial se baza pe translația armonică a primelor trei note ale acestei serii, formând un trison micșorat. Scena a doua se construiește pornind de la alte două serii fundamentale pe care Dallapiccola le-a denumit ca *seria speranței* și *seria libertății*:

Exemplul 202

În concluzie, Roman Vlad scrie despre tehnica dodecafonică a compozitorului și despre opera *Prizonierul*: „Dallapiccola s-a folosit de tehnica dodecafonică aplicând-o cu maximă «suplețe» și libertate. Cum s-a văzut, el nu utilizează o singură serie și formele ei *în oglindă*, ci serii principale și câteva *combinații dodecafonice* colaterale. Aceste elemente au unele legături de rudenie. Ba chiar, sub anumite aspecte, ele apar fiecare ca funcție a celorlalte. Dar un asemenea grad de înrudire nu ajunge până a le considera ca forme ipostatice a acelei unice serii originare pe care Schönberg o socotește ca bază exclusivă a unei opere determinate. În afară de aceasta, trebuie să constatăm că implicațiile diatonice și polarizarea tonală care sunt caracteristice cromatismului la Dallapiccola merg până acolo încât înlătură uneori din discursul muzical orice savoare *dodecafonică*. Dar chiar atunci când, ca de exemplu în *Intermezzi Corali*, cele douăsprezece sunete sunt dispuse în patru trisonuri perfecte, asemenea nuclee diatonice nu se referă la scheme heptatonice, ci se prezintă ca elemente diferențiale ale *totalului* cromatic. În *Prizonierul* formele diferite ale declamației muzicale («*parlato*», «*mezzo-cantato*») sunt aduse cu multă zgârcenie: asupra lor predomină *canto spiegato* [*cântul cu vocea plină*]. Caracterul vocal care distinge și cele mai complicate curbe melodice face în așa fel ca, în ultimă analiză, această operă, la fel ca *Volo di notte*, să apară mai puțin străină de tradiția operei italiene decât ar putea să apară la prima vedere: sensul evident al *efectului* teatral (nu lipsesc în *Prizonierul* adevărate *gesturi dramatice*, ca de exemplu citatul fragmentului din *Cântecele din prizonierat* și amplificarea mecanică, prin microfoane); simțul euforiei și măiestria orchestrației care conferă un halou magic de frumusețe timbrică până și celor mai crude conglomerate sonore; toate acestea fac să strâmbe din nas puriștii italieni greu de mulțumit și mai ales pe acei parizieni care se încăpățânează să vorbească de «coté puccinien» [*puccinianismul*] lui Dallapiccola și care



Scanned with OKEN Scanner

nu vor să admită că se poate scrie o muzică directă și cu adevărat eficace fără a imita trecutul.

Calitățile arătate au apropiat în schimb *Prizonierul* de înțelegerea publicului din lumea veche, dar și din lumea nouă, asigurându-i un loc pe afișele teatrelor lirice importante, așa încât repertoriul mic de opere teatrale contemporane s-a putut îmbogăți cu o compoziție de foarte înaltă valoare și semnificație umană."[339]

Alături de Luigi Dallapiccola, Goffredo Petrassi are un rol deosebit de important în cadrul muzicii italiene moderne. Alăturarea celor doi compozitori, „cei mai mari din generația lor", este inevitabilă ori de câte ori se încearcă schițarea unui tablou integral al acestei muzici. Și nu din cauza unei relații de adiacență sau de contiguitate stilistică între operele lor, ci „datorită raportului de complementaritate ce se stabilește între liniile directoare pe care ei se mișcă și a căror coexistență asigură caracterul particular al muzicii italiene în globalitatea ei, față de situația generală a muzicii moderne italiene"[340], reliefează Roman Vlad. Într–adevăr, în timp ce stilul lui Dallapiccola reflectă ultima etapă a dodecafoniei, acela al lui Petrassi reprezintă „componenta definită de concretizarea noilor sinteze de elemente diatonice care, trecând dincolo de schemele sistemului tonal tradițional, erau considerate, în raport cu pancromatismul, drept «cealaltă eventualitate»" a muzicii din prima jumătate a secolului XX, „drept cealaltă cale de urmat", care a făcut posibilă depășirea punctului critic marcat de saturația spațiului heptatonic.

Polimorfia modală, politonalitatea, preponderența valorilor ritmice sunt suficiente elemente care converg în opera sa, pentru a–l situa pe Petrassi „pe o direcție de dezvoltare paralelă cu cea a lui P. Hindemith, A. Casella, I. Stravinski", linie ce reprezintă tocmai „celaltă eventualitate" a muzicii moderne.

Raportul dintre Petrassi și compozitorii care reprezintă „tradiția", în care el se inserează, a fost mult studiat de critica italiană, care încă de la debutul său i–a pus în lumină personalitatea, văzută ca una dintre cele care, „după indeplinirea funcției istorice a generației anilor 1880 au marcat destinul muzicii italiene și vor contribui la a o înscrie în cercul vital al muzicii europene."

În cazul lui Petrassi este vorba despre o „adevărată inversiune a procesului de formulare a imaginilor sonore în cadrul cărora greutatea de pe structurile «verticale» interne se transferă pe conformația «orizontală» extrinsecă, adică de pe dimensiunea spațială pe cea temporală. În virtutea acestui raport dimensional cu totul special se obține originalitatea ritmică a muzicii lui Petrassi, acel «ritm temporal», fluid și flexibil care se deosebește net de de «ritmul spațial» al lui Stravinski, în a cărui imagini sonore timpul este fracționat în fragmente ce se întâlnesc ciocnindu–se asimetric, făcând astfel loc unui «expresionism ritmic» ce îmbină scandări motrice. Dinamismul lui Petrassi se deosebește

---

[339] *Idem*, pp 300-301.

[340] Roman Vlad, *Petrassi*, în *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.*, p. 217.



Scanned with OKEN Scanner

însă și de acela al lui Hindemith, în a cărui muzică ritmul rămâne adesea în starea de implacație obscură și subterană, de arc întins care generează mișcarea fără să o declanșeze. Vitalitatea dinamică primordială și deschisă constituie calitatea cea mai relevantă a muzicii scrise la maturitate de Petrassi; și care în ciuda unei puternice tensiuni dramatice păstrează o senzație pură ce anulează orice asprime a materiei robuste și adesea brute."[341]

Într–un alt studiu dedicat lui Goffredo Petrassi, Roman Vlad urmărește modalitățile de aplicare în lucrările sale a *metodei de compunere cu douăsprezece sunete,* elaborate de Arnold Schönberg. „În anii în care Stravinski, înaintea apropierii sale răsunătoare de dodecafonie, epuiza faza neoclasică și înscria imginile sale sonore în limitele diatoniei tot mai înguste, Petrassi a început procesul lent și treptat de aderare la principiile dodecafonice." Astfel, încă de la baletul în trei tablouri cu recitative pentru bariton *La follia di Orlando* (1942-1943), Roman Vlad observă că pe lângă modurile cu transpoziție limitată, „folosite independent de Messiaen", la Goffredo Petrassi „se multiplică momentele în care sunetele se dispun în constelații dodecafonice". Și în opera într–un act *Il Cordovano,* „cele douăsprezece sunete tind mai curând să se desfășoare în linii melodice care se configurau deja sporadic în serii. Aici, pentru prima dată, Petrassi reușește să orienteze *stilemele* seriale spre efecte umoristice și grotești, în concordanță cu argumentul imaginativ al operei.

Petrassi reușește să împingă astfel de efecte până la limitele celei mai spirituale și amuzante caricaturi în compoziția *Nonsense* pentru cor a cappella, scrisă în 1952 pe texte luate din *The book of Nonsense* de Edward Lear (în traducere italiană de Carlo Izzo). Și faptul cel mai surprinzător este că Petrassi a putut păstra, ba chiar accentua, tonul zeflemist al pălăvrăgelii englezești folosindu-se uneori de o scriere aproape *pointillistă* de tip webernian, ca de exemplu în piesa a doua din care reproducem fraza inițială (Ex.203). Seria implicată în acest pasaj alternează în cursul compoziției cu formule diatonice sau liber cromatice fără să producă de altfel nepotriviri, decât doar cele intenționate, care corespund cu *grosolănia* voită a textului. Urmărind un scop de pur divertisment, compoziția *Nonsense* dovedește astfel o perfectă dibăcie și o fericită inventivitate, încât poate fi considerată, desigur în limitele unei divagații glumețe, ca o mică capodoperă a *umorului* muzical. Din punct de vedere formal trebuie să facem constatarea că desfacerea variatelor linii sonore și divizarea timbrică, preluate din tehnica lui Webern, sunt folosite aici de Petrassi pentru a realiza țelurile sale proprii de expresie, mult mai îndepărtate de cele ale lui Webern. Este vorba poate de unul dintre cele mai strălucite exemple de libertate de expresie pe care stilemele dodecafonice le acordă compozitorului care știe să le asimileze, fără a deveni sclav ci, dimpotrivă, stăpânindu-le și adaptându-le personalității sale."[342]

---

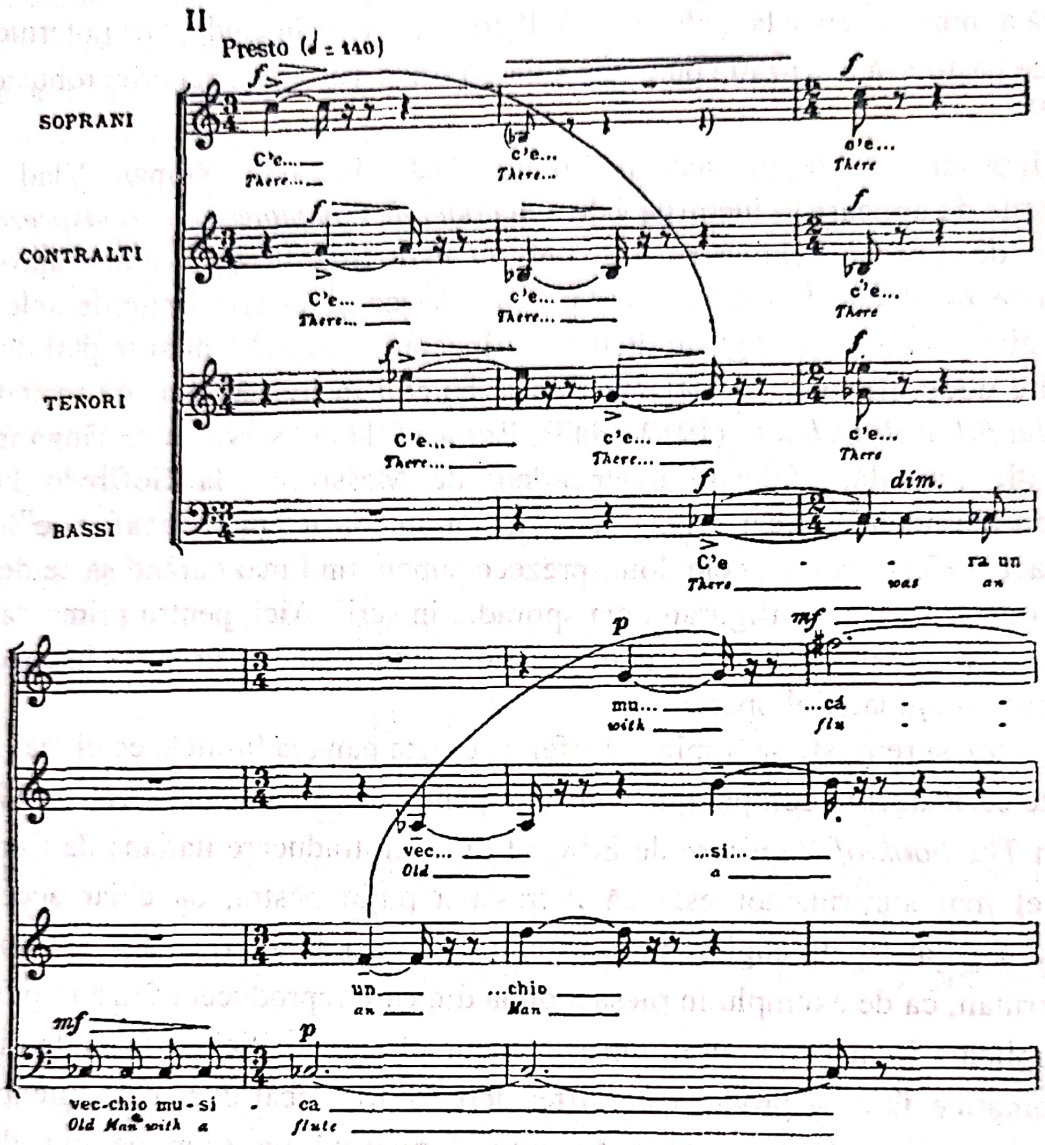
[341] *Idem*, p 221.

[342] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*, pp 205–206.



Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 203




În *Concertul al III-lea* intitulat *Récréation Concertante*, structura țesutului sonor are o conformație dodecafonică evidentă. În mod substanțial, *Concertul* ia formă plecând de la seria dodecafonică implicită în fragmentul cu care viorile deschid mișcarea *Allegro spiritoso* (care urmează după un scurt *Allegro sostenuto ed energico* și care are un caracter introductiv):

Exemplul 204

Figurile sonore care se succed se bazează pe această serie, pe variantele ei inverse și recurente și pe transpunerile respective. Roman Vlad apreciază că aceasta este prima lucrare în care Petrassi folosește pe scară largă procedee seriale bazate pe variante reflexe

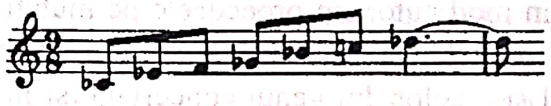


Scanned with OKEN Scanner

și transpuse a unei constelații dodecafonice fundamentale. Aici aplică în mod consecvent, deși cu multă libertate, «*metoda de compunere cu douăsprezece sunete*» a lui Schönberg, obținând rezultate originale și adaptate la caracteristicile personalității și lumii sale expresive. În ciuda oricărei libertăți și cezuri care se combină în țesutul dodecafonic, particularitatea potențialității constructive a elementelor seriale se manifestă în așa fel încât îl inspiră pe compozitor să elimine matricele formale tradiționale și să construiască, să spunem așa, din interior, formele extrinseci, înăuntrul cărora se înscrie arcul transformării extrinseci a acelor elemente.

În *Concertul IV*, scris în 1954 pentru un ansamblu de instrumente de coarde, structura intimă a materiei sonore prezintă, pe lângă fragmente dodecafonice, zone liber cromatice și chiar unele treceri cu savoare diatonică. Dar elementele dodecafonice seriale sunt acelea care, în orice caz, primesc o funcție dominantă în determinarea structurilor țesutului muzical. Spre deosebire de *Concertul III,* în care tema dodecafonică este expusă imediat după o introducere scurtă, în *Concertul IV* țesătura sonoră intră progresiv în spațiul pancromatic. Tot începutul *Concertului* se prezintă ca o trecere treptată de la spațiul heptatonic la cel dodecafonic. În măsurile de debut, partida primelor violine expune, mai întâi, șapte note diferite,

Exemplul 205



apoi opt

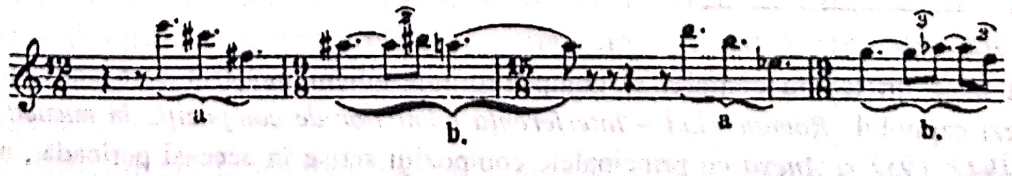
Exemplul 206

și în continuare nouă sunete diferite,

Exemplul 207

cu tendința de a îngloba, fără încetare, în continuarea discursului sonor, un număr mai mare de note, până se ajunge la expunerea celei de a doua idei tematice care folosește o serie întreagă de douăsprezece sunete:

Exemplul 208






Scanned with OKEN Scanner

Linia de dezvoltare semnalată în lucrările menționate continuă cu *Invenzione Concertata* pentru instrumente de coarde, alămuri și percuție (1956 – 1957), unde tehnica serială este aplicată mai concis și mai riguros, fără a infirma însă o anume libertate în formularea figurilor sonore. Rațiunea pentru care Petrassi a preferat în acest caz titlul de *Invențiune* celui de *Concert*, chiar dacă a calificat-o *concertată,* trebuie explicată prin severitatea structurii polifonice, care exclude sau trece pe planul secund orice element concertant de virtuozitate. Chiar și pe planul infrastructurilor gramaticale Petrassi a renunțat la procedeele aplicate în trecut. Nu se mai produc juxtapuneri de elemente diatonice și dodecafonice. Toată țesătura sonoră derivă în mod substanțial din seria dodecafonică. După Roman Vlad, *Invenzione Concertata* poate fi considerată prima lucrare autentic dodecafonică a lui Petrassi.[343]

În aplicarea *metodei de compoziție cu douăsprezece sunete la* Goffredo Petrassi, Roman Vlad mai remarcă faptul că acesta își asumă anumite libertăți în configurarea seriei. Astfel, uneori seria fundamentală a lucrării, înainte de a apărea în totalitatea ei, se organizează sau se modelează în fragmente de unsprezece sau mai puține sunete diferite; alteori, în pasaje introductive, de tranziție sau simple cezuri, profilul serial originar este exclus, dar fără a se pierde unitatea formală compactă. În sfârșit, în lucrările sale Petrassi s–a folosit de acele procedee permutative care inovează tehnica serială. Faptul că și alți compozitori, începând cu Arnold Schönberg, după care Ernst Krenek, Roberto Gerhard, Roman Vlad și–au însușit în mod autonom procedeele permutative demonstrează cât de actuală era în acea perioadă tehnica scriiturii dodecafonice. Stilul personal, reușita lucrărilor de teatru muzical și a celor din genul concertant, și în deosebi capodopera sa *Coro di Morti* și alte două mari lucrări corale – *Salmo IX* și *Magnificat* – îl situează pe Goffredo Petrassi pe un loc de frunte în ierarhia compozitorilor italieni contemporani.[344]

---

[343] *Idem*, pp 208–219.

[344] Pentru a avea un tablou complet al compozitorilor italieni moderni care activau în acea peroiadă, vezi capitolul *Roman Vlad – Interferența tehnicilor de compoziție în muzica italiană dintre anii 1942–1957* și *Anexa* cu principalele compoziții scrise în aceeași perioadă, incluse în prima parte a lucrării noastre.



Scanned with OKEN Scanner

# 4. Exeget al operei stravinskiene

## 4.1. Roman Vlad și scrierile despre Stravinski

A trecut mai bine de o jumătate de secol de când Roman Vlad pornea plin de încredere, în tripla sa ipostază de compozitor, pianist și muzicolog, în riscanta călătorie prin lumea muzicii moderne europene. Astăzi, când acest vast peisaj artistic a suferit firește decantări și cristalizări, ne este, poate, mai ușor să întrezărim, prin multitudinea și diversitatea de stiluri și orientări, care este locul uneia sau alteia dintre personalitățile ce și-au pus amprenta asupra muzicii secolului XX. Și sigur, astăzi vom accepta în unanimitate faptul că lumea muzicală a avut în centrul ei două personalități care, prin complexitatea și diversitatea stilistică a operelor lor, prin dimensiunea comentariilor pe care le-au generat sau chiar prin spiritul uneori contradictoriu al afirmațiilor asupra artei, au polarizat întreaga atenție a lumii muzicale (și, cum era de așteptat, și pe cea a tânărului Roman Vlad, aflat la Roma în plină afirmare artistică): Igor Stravinski și Arnold Schönberg.

Pe lângă manifestările în planul creației și al interpretării, Roman Vlad dă dovadă, din perspectiva punctului de vedere afirmat anterior, de o neînchipuită forță de analiză și sinteză a fenomenului muzical elaborând, într-un interval de timp foarte restrâns, trei dintre capodoperele sale muzicologice: *Modernità e tradizione nella musica contemporanea* (*Giulio Einaudi* editore, 1955), *Strawinski* (*Giulio Einaudi* editore, 1958) și *Storia della dodecafonia* (edizioni *Suvini Zerboni*, 1958), ce constituie și astăzi adevărate repere în cercetarea muzicală.

În anul 1967 apărea la *Editura muzicală* volumul *Stravinski* de Roman Vlad (traducere de Eugen Costescu), o adevărată exegeză a creației stravinskiene. Cartea, a cărei obârșie se află în ciclul de studii radiofonice *Stravinski-Opera omnia*, prezentat la RAI în 1955-1956, a avut un destin demn de invidiat.

După edițiile în limbile italiană și engleză, versiunea românească a fost revăzută și adăugită în lumina unor noi cercetări, dar și din perspectiva autoanalizelor lui Igor Stravinski, consemnate în lucrările autobiografice ce l-au avut ca mediator pe Robert Craft.

Ediția poloneză din anul 1974, pe lângă adăugirea de noi capitole și contribuțiile privitoare la exactitatea unor informații, definitivează problematica legată de arborele genealogic al compozitorului.

„Exegeza lui Roman Vlad asupra operei lui Igor Stravinski este validată de raporturile sale personale cu compozitorul", se preciza, încă de la prima ediție italiană, din partea editorului. „Între altele, ca director artistic al *Academiei Filarmonice Romane*, Roman Vlad a promovat interpretarea, în premieră, a multor lucrări stravinskiene, unele dirijate de compozitor, altele realizate într-un spirit de colaborare cordială, deși «critică», cu maestrul".

Este semnificativ faptul că, încă din 1949, bibliografia stravinskiană cuprindea



Scanned with OKEN Scanner

deja, după o notă a lui Roman Vlad, aproximativ șase sute de titluri. Și să nu uităm că tot Roman Vlad mai semnase, în anul 1956, alături de Robert Craft și Alessandro Piovesan, cartea *Le opere religiose di Igor Stravinsky* și, ulterior, alte numeroase studii, nu mai puțin importante, în volumele amintite, precum și multe altele (inclusiv despre ultimii ani ai lui I. Stravinski) răsfirate în publicațiile de specialitate ale timpului.

Noutatea pe care o aduce opera lui Igor Stravinski în peisajul artei muzicale contemporane a fost însă atât de spectaculoasă încât s-a constituit într-o sursă inepuizabilă de dezbatere în planul esteticii și filosofiei artei, ceea ce l-a determinat pe Roman Vlad să aprecieze că studiul creației stravinskiene reprezintă un „work in progress".

„În prima jumătate a secolului XX - afirmă Roman Vlad în *Exordiu* la exegeza sa - activitatea creatoare a lui Igor Stravinski a exercitat o influență hotărâtoare asupra gustului și deprinderilor muzicale. De aceea, pentru a parcurge traiectoria artei stravinskiene va fi neapărat necesară evocarea câtorva dintre etapele principale ale istoriei muzicii moderne. În cadrul acestei istorii, personalitatea lui Igor Stravinski a fost opusă, timp de mai multe decenii, celei a lui Arnold Schönberg. Până mai ieri, mulți critici încercau să limiteze la aceste două mari nume elementele de bază ale muzicii contemporane. Ceea ce, poate, nu era just. Tot așa cum nu ni se pare just să acordăm pozițiilor lui I. Stravinski și A. Schönberg valoarea de limite extreme în peisajul muzicii secolului XX. A. Webern a aplicat dodecafonia într-un mod mult mai radical decât A. Schönberg; D. Milhaud și P. Hindemith au folosit uneori poliarmonia și politonalitatea mai îndrăzneț și mai eficient decât a făcut-o I. Stravinski. A. Schönberg și I. Stravinski n-au indicat, prin urmare, nici limitele, nici liniile directoare exclusive după care s-a dezvoltat muzica modernă. Ei au determinat însă polii *în jurul* cărora și *între* care s-au statornicit tendințele și căile parcurse de ceilalți compozitori ai secolului XX. Multă vreme s-a crezut că I. Stravinski și A. Schönberg ar fi reprezentat antinomiile de neîmpăcat care distruseseră unitatea limbajului muzical. Astăzi, în schimb, multe simptome ne fac să credem că drumurile pe care le-au deschis pot să găsească o zonă de convergență. Pozițiile lor nu vor mai apărea atunci contradictorii, ci complementare. [...] Înșuși I. Stravinski, în urma adeziunii sale la tehnica serială, a sintetizat într-un *Tabel* unele dintre rațiunile care justifică, după părerea sa, asocierea, pe cale de contrast sau de asemănare, între el și A. Schönberg. În legătură cu afirmațiile noastre, ni se pare deosebit de semnificativ faptul că I. Stravinski atribuie o valoare esențială celor nouă puncte în care fixează ceea ce îi apare comun sau analog între arta sa și cea a lui A. Schönberg, coborând în schimb la nivelul unui *grațios joc de societate* cele douăzeci de exemple precedente cu care încercase să ilustreze divergențele lor. Un *joc* la care, nu trebuie să uităm, participase practic întreaga lume muzicală din prima jumătate a secolului XX."[345]

Pentru orice cercetător era, într-adevăr, o încercare temerară de a aborda *Opera omnia* a unui autor despre care se scriseseră peste 600 de studii, până în 1949. Fuseseră exprimate tot felul de păreri, de la cele mai pertinente, până la cele mai fanteziste. Atmosfera devenise confuză din cauza diverselor păreri, unele conținute în înșuși

[345] Roman Vlad, *Stravinski*, *Editura Muzicală*, București, 1967, pp. 7-8.



Scanned with OKEN Scanner

discursul estetic stravinskian, dar și datorită unor neînțelegeri generate de prejudecăți, spirit de frondă, cosmopolitism, snobism, naționalism etc. Muzicologul și criticul englez Ronald Stevenson face o trecere în revistă a unora dintre aprecierile cele mai divergente și mai bizare ale altor autori, prezentând cartea lui Roman Vlad: „Constant Lambert consideră că melodia stravinskiană «are un caracter excesiv de vijelios, dar de scurtă durată»; Henry Boys vorbește, dimpotrivă, despre «liniile sale lungi». Theodor Wiesengrund - Adorno consideră muzica lui Igor Stravinski «schizofrenică», în timp ce Hans Keller preferă diagnosticul de «sadico-masochistă». Roger Sessions declară că «Igor Stravinski și-a pus o puternică amprentă asupra muzicii occidentale», dar Geoffrey Sharp nu este de acord și susține că I. Stravinski este «compozitorul cameleonic și nu este ușor să apreciezi în ce constă mesajul său fundamental, dacă acesta există cu adevărat.»"[346] În același spirit, Vladimir Popescu - Deveselu, comentând tot volumul lui Roman Vlad, amintește părerile rocambolescului Erik Satie: «pe Dumneata, te ador; Nu ești Dumneata Marele Stravinski? Eu nu sunt decât micul e. s.» și impresiile unei tinere din Pennsylvania care, în cel mai autentic stil american, îl consideră pe Igor Stravinski «Elvis Presley al muzicii clasice».[347]

Revenind la însemnările lui Ronald Stevenson, trebuie să precizăm că și el apreciază vechea controversă dintre I. Stravinski și A. Schönberg doar ca „o distracție preferată de critici". De aceea, „după o asemenea alternanță derutantă de aer rece și fierbinte, este reconfortant să aflăm că cineva a avut ideea aerului condiționat. Astfel ar trebui apreciate ultimele adăugiri făcute de Roman Vlad la bibliografia stravinskiană".[348] Iar Grigore Constantinescu susține că „[...] monografia *Stravinski* [...] este o remarcabilă contribuție la cunoașterea profundă și nuanțată a operei unui mare muzician al secolului".[349]

Suprema prețuire asupra demersului muzicologic al lui Roman Vlad a fost exprimată însă de însuși I. Stravinski, într-o scrisoare pe care i-a adresat-o, în 1958, după apariția volumului ce-i fusese consacrat: «Sunt convins că (acesta, n.n.) este cel mai bun studiu asupra muzicii mele care a apărut oriunde în lume până acum».

Preocuparea lui Roman Vlad pentru creația lui Igor Stravinski se manifestă chiar din perioada formării și afirmării sale. Tânărul aspirant la un loc în clasa lui Alfredo Casella, de la Academia *Santa Cecilia* din Roma, includea în recitalul său de concurs, pe lângă *Sonata* de A. Berg, *Mici piese* op. 19 de B. Bartók, Elegia *All'Italia* de F. Busoni, și

---

[346] Ronald Stevenson, *Strawinki by Roman Vlad*, în *The Music Review*, London, February 1959, p. 80.

[347] Vladimir Popescu - Deveselu, *Stravinski de Roman Vlad*, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, T. 17, Nr. 1, București, 1970, p. 116.

[348] Ronald Stevenson, *Strawinki by Roman Vlad*, *op. cit.*, p. 80.

[349] Grigore Constantinescu, *Stravinski de Roman Vlad*, Revista *Muzica*, Nr. 8, București, 1968, p. 42.



Scanned with OKEN Scanner

*Sonata* pentru pian de I. Stravinski[350], lucrări studiate la *Conservatorul* din Cernăuți (ținut românesc, la acea dată aparținând României) cu maestrul său Tit Tarnavschi. Pasiunea pentru Igor Stravinski i-a fost apoi amplificată de însuși A. Casella care-l sfătuia, în momentele sale de entuziasm față de serialism: «tezaurizează-l pe A. Schönberg, fără a-l uita pe I. Stravinski».[351] Alte momente semnificative ale relației lui Roman Vlad cu Igor Stravinski s-au concretizat cu prilejul unor manifestări muzicale de anvergură, când cei doi s-au și cunoscut personal, începând o trainică și îndelungată colaborare artistică. În calitate de pianist concertist și comentator muzical, totodată de director artistic al *Filarmonicii Romane*, al Festivalului *Maggio Musicale Fiorentino*, al *Teatrelor de operă* din Florența și Roma, al *Scalei* din Milano și la *R.A.I. - Torino*, Roman Vlad nu a pierdut nici o ocazie pentru a-i face cunoscută opera publicului din întreaga lume. Articolul intitulat *Sub semnul lui Stravinski*[352], publicat în revista *Quaderno* din Florența, la moartea compozitorului, este, credem, elocvent în privința afinităților spirituale ce i-au animat pe acești doi mari muzicieni.

„Igor Stravinski ne-a părăsit. Anul trecut am sperat că îl vom avea cu noi, la Florența, în timpul Festivalului *Maggio Musicale Fiorentino* care îi era dedicat cu sentimente înalte. Cu toată vârsta înaintată (la 18 iunie ar fi împlinit 89 de ani) și cu toată starea precară a sănătății sale, el își exprimase dorința și speranța că va putea răspunde invitației pe care i-o adresase *Teatrul Comunal*. Expunându-i proiectul pentru festivalurile din 1970, 1971 și 1972, și prin reflex stagiunile lirico-simfonice adiacente, l-am informat că întrucât această serie avea drept scop central rememorarea din diverse perspective a creației muzicale a secolului XX, manifestările își propun să prezinte, cu osebire, chiar și treptat, în timp, operele sale care au marcat epoca noastră pentru totdeauna.[353] [...] Igor Stravinski a fost bucuros de programarea intensă și sistematică a lucrărilor sale și mi-a spus-o într-o scrisoare, pe care o reproducem în continuare cu textul dactilografiat, cu unele ștersături și semnătura care trădează mâna ce nu mai avea siguranța de altă dată.

---

[350] Cf. Roman Vlad, *Amintiri despre profesorul Casella*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad*, *op. cit.*, p. 90.

[351] *Idem*, p. 96.

[352] Roman Vlad, *Sotto il segno di Strawinsky*, în *Quaderno* 1, Firenze, 1971.

[353] După prezentarea operei *Cariera unui libertin* în 1968 și după interpretarea suitei *Pasărea de foc* în 1969, în stagiunea simfonică din 1969-1970 și în cea din 1970-1971 au fost programate *Pulcinella*, Divertismentul *Sărutul zânei*, *Scherzo alla russa*, *Tango*, *Circuș Polka* și, în fine, în 1971-1972 *Sărbătoarea primăverii*. În stagiunea lirică, tot a festivalului *Maggio Musicale Fiorentino*, al cărui director era Roman Vlad, se prezentau *Oedipus Rex* și *Petrușka*. Festivalul din 1970 includea *Apollon Musagète*, *Persèphone* și *Dansurile concertante*, *Simfonia Psalmilor*, *Concertul pentru două piane*, *Sonata* și *Serenada* pentru pian. În 1971 erau programate *Privighetoarea*, *Povestea soldatului* și *Poemele japoneze*. Pentru festivalul din 1972, între altele, *Simfonia în do*, *Simfonia în trei mișcări* și *Impresii norvegiene*. Vezi Roman Vlad, *Sotto il segno di Strawinsky*, *op. cit.*, p. 7 (n.n.).



Scanned with OKEN Scanner

The Essex House
160 Central Park South
New York, New York

February 13, 1970

CITTÀ DI FIRENZE
ENTE AUTONOMO
DEL TEATRO COMUNALE
17 FEB. 1970
Prot. N 3459

M. Roman Vlad
Teatro Communale
Florence, Italy

Dear Roman,

It was good to have your letter of January 30 with all of your news including plans for performances of my music at this year's Maggio Musicale. In fact, we hope to be in Europe in late April, in Paris, and much as I would like to say right now that I could be in Florence in late May and June, I will have to send you further news when I am in Europe. I had planned to be in Paris last May but, as you may have heard, had to undergo two operations. I returned to California for several weeks last summer for the purpose of selling our house there and moving to New York. Actually we are now living at the above address, and I have no connection whatever with California anymore, being officially a resident of Manhattan. I don't know whether this is better or worse but, in any case, it was absolutely necessary. Life in California had become impossible for medical, family, and practical reasons.

We will keep this little apartment as a "pied-à-terre" and later hope to find a house in or near Paris where we would like to spend most of our time.

Elliot Carter's new Concerto for Orchestra had its premiere here last week, and was very well received, but I could not go myself. We see him and his wife from time to time and, in fact, expect to see them tomorrow.

Kindest regards to you and your family.

Igor Stravinsky Igor Stravinsky

IS/llw

P.S. I am so late in answering your letter because it went to the California address.

*Dragă Roman,*

*Mi-a făcut plăcere scrisoarea din 30 ianuarie cu toate veștile privind proiectele tale în legătură cu interpretarea (execuția) muzicii mele la* Maggio Musicale *din acest an. De fapt, sperăm să fim în Europa la sfârșitul lui aprilie, la Paris, și aș vrea să-ți spun încă de acum că sper să pot fi la Florența la finele lui mai și în iunie. Îți voi da mai multe amănunte când voi ajunge în Europa. Plănuisem să fiu la Paris anul trecut, în mai, dar, așa cum ai auzit, a trebuit să suport două operații. M-am întors în California pentru mai multe săptămâni în vara trecută, ca să vând casa noastră de acolo și să ne mutăm la New York. Acum locuim la adresa de mai sus, nu mai am nici o legătură cu California și sunt oficial rezident în Manhattan. Nu știu dacă acest lucru e spre mai bine sau spre mai rău, dar, în orice caz, era absolut necesar. Viața în California devenise imposibilă din motive medicale, familiale și profesionale.*

*Vom păstra acest mic apartament ca un "pied-à-terre"* (refugiu temporar, n.n.) *și sperăm ca mai târziu să găsim la Paris, sau în împrejurimi, o casă în care să ne petrecem în mod plăcut cea mai mare parte a timpului.*

Scanned with OKEN Scanner

*Concertul pentru orchestră al lui Elliot Carter a avut premiera aici săptămâna trecută și a fost foarte bine primit, dar nu am putut participa. Ne vedem cu el și cu soția lui, din când în când, și de fapt îi așteptăm să vină mâine la noi.*

*Cele mai calde salutări ție și familiei tale.*
*Igor Stravinsky*

*P.S. ți-am răspuns cu atâta întârziere la scrisoare deoarece a fost trimisă pe adresa din California.*

Agravarea sănătății nu i-a permis să realizeze proiectul florentin și l-a determinat să-și petreacă ultimele zile ascultând *Cvartetele* de L. v. Beethoven, pe care le-a preferat în acei ani, pentru a le lua cu sine, parcă, în ultima călătorie care trebuia să încheie existența sa pe pământ la 15 aprilie 1971, în pacea singuratică din insula *San Michele*, la Veneția, după un ceremonial funebru ortodox, celebrat în Basilica dei *Santi Giovanni e Paolo*, în prezența unui episcop catolic și a unui pastor protestant, oarecum simbolic, având în vedere universalitatea spirituală a artei sale.

Rămâne vie muzica sa - monument care îi va perpetua amintirea. Ne facem o datorie de onoare asumându-ne misiunea de a oferi publicului acele opere încă necunoscute, îndeplinind, astfel, dorința lui I. Stravinski de a comunica prin muzică cu semenii, cu Ființa Supremă."[354]

Scrisoarea de răspuns a lui Igor Stravinski la invitația lui Roman Vlad de a participa la Festivalul *Maggio Musicale Fiorentino* rămâne o mărturie a dragostei și considerației pe care I. Stravinski le nutrea față de mai tânărul său prieten.[355]

Fenomenul Igor Stravinski a fost, cu certitudine, una dintre cele mai acaparatoare teme de meditație pentru Roman Vlad, urmărind-o până la stingerea din viață a compozitorului și adâncind-o încă și astăzi. Astfel, pentru cea de a doua ediție italiană a monografiei *Stravinski*[356], pregătită simultan cu cea poloneză[357], „textul a fost revăzut, amendat și în multe locuri întregit și îmbogățit". S-a ținut cont de al șaselea și ultimul volum publicat de Igor Stravinski în colaborare cu Robert Craft[358], de ultimele interviuri ale compozitorului și de ceea ce Robert Craft a scris după moartea lui I. Stravinski. S-a adăugat un capitol întreg în care „s-a încercat o evaluare a tuturor înfăptuirilor marelui compozitor din ultimiii ani ai vieții".[359]

---

[354] Roman Vlad, *Sotto il segno di Strawinsky*, *op. cit.*, pp. 7-8.
[355] Idem, p. 9.
[356] Roman Vlad, *Strawinsky*, Piccola Biblioteca *Einaudi*, Torino, 1973.
[357] Roman Vlad, *Strawinski*, *Polskie Wydawnictwo Muzyczne*, 1974.
[358] *Retrospectives and Conclusions*, editat de Alfred A. Knoph, New York, 1969.
[359] La noi au apărut relativ puține scrieri despre Igor Stravinski, comparativ cu numărul imens al studiilor ce i-au fost consacrate. După portretul lui Zeno Vancea (*Igor Stravinski*, Revista *Muzica*, nr. 11, București, 1962, pp. 23-29) și articolul *Vizita lui Stravinski în U.R.S.S.* (*Muzica*, nr. 12, 1962, pp. 36-41) semnat de A. Afonia, în volumul *Medalioane muzicale* de Eugeniu Speranția (*Editura Muzicală*, București, 1966) aflăm studiul *Igor Stravinski* (pp. 248-259) iar în *Muzica franceză pentru pian* de Alfred Cortot (*Editura Muzicală*, București, 1966) studiul *Igor Strawinki, pianul și pianiștii* (pp. 415-462) și, în sfârșit, apar: celebra *Poetică muzicală* de Igor Stravinski (*Editura muzicală*, București, 1967) și volumul *Stravinski* de Roman Vlad (*Editura muzicală*,



Scanned with OKEN Scanner

Spre regretul tuturor, așteptarea plină de încredere cu care s-au încheiat edițiile din 1967 (cea engleză și cea românească) a fost zadarnică. Igor Stravinski a trăit încă patru ani, dar starea sănătății sale s-a agravat progresiv, inexorabil; a lucrat din ce în ce mai puțin, mai rar, deși nu a încetat nici în timpul crizelor sale, nici în timpul spitalizărilor și nici până aproape de ultima suflare să se gândească la creații noi. „În *Dialogues* (p. 37) el declara că speră să scrie un cvartet pentru coarde și o simfonie. În altă parte se plângea că nu mai poate cânta la pian, fapt care-l împiedica să compună, căci numai pianul, așa cum o afirmase în repetate rânduri, îl ajuta să dea formă ideilor sale; el considera că mai avea multe de spus. «Sunt un om care trebuie să dea. Nu pot să suport viața numai primind». Și încă: «[...] dacă nu mai pot compune, nu vreau să mai trăiesc.» Din această ultimă perioadă nu s-a publicat decât orchestrarea a două *Cântece Sacre*, extrase din *Cântecele spaniole* de Hugo Wolf. Cele două transcripții, datate mai 1968, au fost cântate în premieră la 6 septembrie 1968, la *Country Museum* din Los Angeles. Critica nu a înțeles semnificația și importanța acestor partituri, etichetându-le drept «creații anonime, lipsite de valoare».”[360]

---

1967) - urmat de cronicile semnate de Grigore Constantinescu și Vladimir Popescu-Deveselu (semnalate anterior); însemnări depre baletele lui Igor Stravinski de Tilde Urseanu, Ion Ianegic și Liviu Ionescu, în capitolele VI, VII și VIII din *Istoria baletului* (*Editura Muzicală*, 1967, pp. 121-191); momentul *Igor Stravinski* în *Ghid de operă* de Gabriela Constantinescu, Daniela Caraman-Fotea, Grigore Constantinescu și Iosif Sava (Editura Muzicală, 1971, pp. 354-357); studiul *Fenomenul Stravinski* de Ovidiu Varga (*Muzica*, nr. 7, 1971, pp. 18-21); articolul *Cu Ernest Ansermet despre Igor Stravinski* de Lisette Georgescu (*Muzica*, nr. 7, 1971, pp. 22-23); capitolul *Igor Stravinski* în *Ghid de balet* de Daniela Caraman-Fotea, Grigore Constantinescu și Iosif Sava (*Editura Muzicală*, 1973, pp. 314-328); *Însemnări despre operele lui Igor Stravinski* de Doru Popovici, în *Introducere în opera contemporană* (*Editura Muzicală*, 1974, pp. 106-115); studiul *Rusul Stravinski sau aventurile muzicale ale unui mare poliglot*, în volumul *Orfeul moldav și alți șase mari ai secolului XX* de Ovidiu Varga (*Editura muzicală*, București, 1981, pp. 171-198); *Stravinski: Oedipus Rex* de Cornel Țăranu, în *Elemente de stilistică muzicală* (Conservatorul de muzică *G. Dima,* Cluj-Napoca, 1981, pp. 58-85); comentarii despre creația stravinskiană în lucrările lui Wilhelm Georg Berger publicate la *Editura Muzicală*: *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră* (1965), *Muzica simfonică modernă,* vol. IV (1976), *Muzica simfonică contemporană,* vol. V (1977), *Estetica sonatei moderne* (1984), *Estetica sonatei contemporane* (1985); portretul *Stravinski* de Vasile Iliuț, în *Istoria muzicii universale,* vol 3, partea a II-a, Conservatorul de muzică *C. Porumbescu*, București, 1988, pp. 113-159. Muzica lui Igor Stravinski a fost însă prezentă în festivaluri, concerte și spectacole aproape în integralitatea ei, mărturii în acest sens fiind nenumăratele pagini de cronică și critică muzicală. Și George Enescu a colaborat cu creatorul care și-a pus pecetea definitiv pe muzica timpului nostru, iar Igor Stravinski însuși a dirijat la București, în 1930, Orchestra Filarmonicii. Celebrele sale interpretări, în calitate de pianist și dirijor, alături de alți mari interpreți ai secolului, gravate pe discuri s-au aflat frecvent în programele de radio și televiziune. O statistică asupra frecvenței lucrărilor lui Igor Stravinski pe afișele instituțiilor muzicale ar aduce, desigur, concluzii semnificative în privința locului ocupat de muzica sa în conștiința specialiștilor și a publicului românesc.

Întrucât Capitolul XXIII intitulat *Ultimii ani*, din volumul *Stravinski* de Roman Vlad, a apărut doar în ediția italiană (1973) și poloneză (1974), îl redăm, în sinteză, în acest studiu.

[360] Vezi Roman Vlad, *Strawinsky*, Capitolul XXIII, *Ultimii ani*, Piccola Biblioteca *Einaudi*, Torino, 1973, p. 346.



Scanned with OKEN Scanner

Roman Vlad face o analiză structurală aprofundată asupra acestor orchestrații, insistând asupra numeroaselor analogii între unele fraze din *Cântecele* lui Hugo Wolf și segmente din seriile care stau la baza unor compoziții stravinskiene, de exemplu *Agon, Potopul* și *Requiem Canticles*. „Igor Stravinski a folosit, cu discreție, orice mijloc care să-l apropie cât mai mult pe Hugo Wolf de el, manifestându-și astfel afinitatea electivă față de acesta. Orchestrația este tipic stravinskiană, regăsindu-se în ea o certă diferențiere antifonică între suflători și coarde, corespunzătoare unui model analog din *In memoriam Dylan Thomas*" pentru tenor, cvartet de coarde și patru tromboane. Analiza este extinsă, Roman Vlad demonstrează că această orchestrație este impregnată profund de stilul, sensibilitatea și spiritul artei stravinskiene.

În 1968 I. Stravinski a publicat în *New York Review* un articol foarte interesant pe diverse teme de actualitate în acea perioadă, pagini autobiografice, considerații profunde asupra esenței muzicii și gânduri despre muzicieni, de la L. v. Beethoven la P. Boulez; în anul 1969 a transcris pentru orchestră *4 Preludii* și *Fugi* din *Clavecinul bine temperat* de J. S. Bach: «am vrut, pur și simplu, ca această muzică să poată fi cântată nu numai la instrumente cu claviatură, ci și cu alte mijloace sonore», declarase I. Stavinski. Aceste transcripții urmau să fie executate în premieră la *Festivalul Berlinez* din 1969, dar au fost retrase de Robert Craft care le-a considerat nesemnificative. Roman Vlad crede că nu se poate aprecia valoarea reală a acestor lucrări, din moment ce nu au fost publicate și nici manuscrisele nu au fost oferite editorului (Casei *Boosey and Hawkes* din Londra). După reveniri și recăderi, Igor Stravinski se stinge în noaptea dintre 6 și 7 aprilie 1971.

În epilog Roman Vlad scrie: „Igor Stravinski a fost unul dintre ultimii și foarte marii compozitori cărora le-a revenit misiunea de a desăvârși tradiția muzicală în contextul virtualităților sistemului temperat. Deși avea un interes arzător pentru tot ce era nou în lumea actuală a muzicii, el se simțea din ce în ce mai legat de tradiție. I. Stravinski a nutrit față de muzică, față de artă, în general, și față de viață un sentiment etic profund. Igor Stravinski, artist medieval modern. Igor Stravinski, compozitor născut în afara timpului, pentru a întruchipa timpul său și pentru a-l transcende. Igor Stravinski, om monden, prin excelență, și muzician absolut. Igor Stravinski, întruchipând orice paradox al existenței noastre și călăuză spre depășirea negativismului tragic al condiției umane. Compozitorul inactual, *à la page*, care, în afara oricărei mode, țintea spre valori eterne."[361]

Se exprimă aici, desigur, artistul și muzicologul, dar în mod cu totul și cu totul deosebit Roman Vlad omul, care deplânge pierderea unei ființe venerate și secarea unui izvor de creație sonoră pe care l-ar fi dorit veșnic viu.

În scrierile lui Roman Vlad se îmbină armonios divagația cu reflecția pe teme de tehnică componistică și de estetică muzicală, I. Stravinski apărând frecvent în compania unor personalități de prestigiu din lumea artei, S. Diaghilev, V. Nijinski, L. Bakst, P. Picasso și, bineînțeles, alături de colaboratorii săi apropiați, poeți și scriitori remarcabili, realizatorii libretelor ce stau la baza celebrelor sale lucrări consacrate teatrului muzical sau creațiilor vocale laice și religioase, Ch. F. Ramuz, J. Cocteau, A. Gide, T. S. Eliot, A. Huxley, sau de mari maeștri ai baghetei, interpreți ai muzicii sale, Ernest Ansermet, Pierre Monteux, Robert Craft.

---

[361] *Idem*, p. 358.



Scanned with OKEN Scanner

Asistăm la o analiză sistematică și pertinentă a operei stravinskiene în ordine strict cronologică. S-ar putea crede că acest procedeu, care este menit să garanteze ordinea discursului analitic, ar mai fi fost adoptat și de mulți alți muzicologi. Dar Ronald Stevenson afirmă că doar trei dintre biografii și comentatorii lui Igor Stravinski au aderat la acest criteriu: Boris de Schloezer (Paris, 1929), Paul Collaer (Bruxelles, 1931) și Jacques Handschin (Zürich, 1933).

Comentând volumul lui Roman Vlad, Vladimir Popescu - Deveselu remarcă: „Având avantajul de a fi atacat subiectul în speță într-un moment în care acumulările de scrieri purtând atât semnătura lui I. Stravinski, cât și a altora ajunseseră să aducă într-o formă finală unele opinii care dăduseră naștere în cursul anilor la dezbateri furtunoase, Roman Vlad nu va rămâne la primele forme sub care se prezentau aceste opinii, ci le va urmări cu toate transformările suferite. [...] Prin analiză și printr-o interpretare care pare să dorească și adeziunea compozitorului, fără ca prin aceasta autorul monografiei să renunțe la punctele sale de vedere, Roman Vlad realizează un portret veridic al lui Igor Stravinski, îmbogățind literatura muzicală cu o lucrare purtând amprenta preocupării pentru sintetizare prin amănunt. Analiza lui Roman Vlad conține în ea un crescendo continuu, care rezultă din aprofundarea tot mai atentă a lucrărilor din a doua jumătate a perioadei de creație cu sporirea interesului pentru ultimele opusuri. Acest lucru se întâmplă pentru că în cadrul economiei lucrării se au în vedere elementele mai cunoscute, care nu au deci nevoie de o tratare prea amănunțită, iar interesul pentru depistarea și cercetarea tendințelor seriale manifestate în cazul lui Igor Stravinski, mai ales odată cu *Threni* - prezente și mai devreme însă, după 1950, și sporadic, chiar înainte de acest moment - constituie pentru autorul istoriei dodecafoniei o înclinație cât se poate de firească și totodată folositoare acelora care încearcă, prin intermediul unor lucrări de factura celei de față, să-și satisfacă dorința de a-și reprezenta un tablou complet al muzicii contemporane."[362]

## 4.2. Citind și recitind *Sărbătoarea primăverii*

În studiul nostru nu am urmărit să parcurgem, concomitent cu Roman Vlad, întregul demers analitic privind evoluția în timp a creației lui Stravinski, ci am tratat problematica din perspectiva accentelor puse asupra anumitor teme fundamentale ale operei stravinskiene. Aspectele legate de *Sărbătoarea primăverii* vor viza scrierile din volumul apărut la *Editura Muzicală* din București și *Rilettura della «Sagra»*[363] (*Recitind «Sărbătoarea primăverii»*), studiu ce își propune să aprofundeze cunoașterea unei capodopere care este, prin ea însăși, un întreg univers.

Publicând *Rilettura della «Sagra»*, am dorit să sintetizăm, totodată, informațiile vehiculate cu generozitate de Roman Vlad în scrierile sale despre Igor Stravinski, adăugând și unele din alte surse ce ne-au fost la îndemână, precum și aspecte relevante privind receptarea în spațiul culturii române a creației stravinskiene, până la participarea

---

[362] Vladimir Popescu-Deveselu, *Stravinski de Roman Vlad op. cit.*, pp. 114 – 115.

[363] Roman Vlad, *Rilettura della «Sagra»*, în *Nuova Rivista Musicale Italiana*, Estratto –ERI *Edizioni RAI* Radiotelevisione Italiana, Roma – Torino, MCMLXXXIII.



Scanned with OKEN Scanner

compozitorului însuși - ca dirijor și pianist - la concerte ale Filarmonicii *George Enescu* din București.

Tot astfel, am considerat necesară și utilă, în contextul acestui „work in progress", completarea tabelului cronologic al creației stravinskiene, inclusiv cu lucrările de mai mică rezonanță, dar indispensabile în conturarea unei viziuni integrale asupra unei opere ce s-a constituit într-un adevărat fenomen al secolului. Și, ca un modest omagiu adus lui Igor Stravinki prin publicarea studiului lui Roman Vlad[364], ca un argument de ordin subiectiv, sentimental, am completat studiul cu o serie de imagini de album mai puțin cunoscute publicului nostru.

Reexaminând în timp studiile sale despre Stravinski, Roman Vlad a ținut să revină cu o aprofundare mai ales privind *Sărbătoarea primăverii*, deoarece această capodoperă se dovedește a fi o creație de importanță capitală nu numai pentru literatura muzicală a secolului XX, ci și pentru întregul viitor al muzicii.[365]

Inițial, *Sărbătoarea primăverii* apare ca un fenomen aproape izolat, lipsit de precedente și de consecințe imediate. Faptul e cu atât mai adevărat cu cât această creație nu numai că nu a făcut „școală", dar s-a dovedit literalmente inimitabilă chiar pentru însuși autorul ei. Stravinski s-a folosit în mod practic de un deceniu de cercetări minuțioase și de încercări repetate pentru a da lucrării care trebuia să fi fost opera geamănă a *Sărbătorii*, adică *Nunta*, o înfățișare radical deosebită, cel puțin sub profil instrumental. În ce privește restul producției sale, Stravinski nu numai că nu a continuat drumul pe care *Sărbătoarea primăverii* părea să-l deschidă, ci, sub mai multe aspecte, a reacționat în mod hotărât împotriva tendințelor sale revoluționare.

În studiul *Recitind «Sărbătoarea primăverii»*, finalizat cu analiza structurilor sale intrinseci, Roman Vlad arată că această capodoperă „a irupt în lumea muzicii cu o forță fără precedent. Impactul a fost violent și neașteptat. Nimic, într-adevăr, nu părea să

---

[364] Roman Vlad, *Recitind «Sărbătoarea primăverii» de Igor Stravinski*, traducere de Metodiu Ciubara și Viorel Munteanu; ediție îngrijită și adăugită, studiu note și comentarii de Viorel Munteanu, Editura *Național*, București, 1998.

[365] Chiar dacă lipsește încă un studiu organic și exhaustiv despre *Sărbătoare*, lumea muzicală continuă să ia cunoștință de substanța sa reală datorită unei serii de studii elaborate de personalități distinse. Horst Scharschuh dedicase structurilor armonice ale *Sărbătorii* o specifică *Analyse zu Igor Strawinskys Sacre du Printemps*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1960. O utilă catalogare stilistică a acordurilor folosite în *Sărbătoare* este realizată de Allen Forte în *The Harmonic Organization in The Rite of Spring*, New Haven and London, Yale University Press, 1978. Rădăcinile populare ale *Sărbătorii* sunt puse în relief de Richard Taruskin în studiul *Russian Folk Melodies in The Rite of Spring*, în *Journal of the American Musicological Society*, volumul XXXIII, n.3, Fall, 1980. O contribuție documentară referitoare la succesiunile *Sărbătorii* este oferită în schimb de Robert Craft, care tratează revizuirile succesive la care autorul a supus partitura într-un apendice substanțial al volumului pregătit în colaborare cu văduva compozitorului, Vera: *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York, Simon & Schuster, 1978. Același subiect este abordat de Louis Cyr în capitolul *Le Sacre du printemps - Petite histoire d'une grande partition* al volumului *Stravinsky, Etudes et temoignagés présentés et réunis par François Lesure*, Paris, Editions *Jean-Claude Lattès*, 1982. Vezi Roman Vlad, *Recitind «Sărbătoarea primăverii» de Igor Stravinski*, *op. cit.*, nota 1, p. 8.



Scanned with OKEN Scanner

anunțe explozia unei muzici nu numai virtual lipsită de orice tradiție, dar în contrast răsunător, iconoclastic, cu norme gramaticale și estetice înrădăcinate. Același Stravinski a contribuit la acreditarea tezei, dacă nu a unei *creatio ex nihilo*, a unei compoziții în cea mai mare parte spontană, lipsită de ajutorul unor modele și a unor procedee tehnice verificate, luând aproape altă înfățișare în virtutea unei «scienza infusa» (dată de Dumnezeu, n.n.). El a afirmat literalmente: «în timpul *Sărbătorii* nu știam nimic din tradiția academică, dar știam cum trebuia să scriu *Sărbătoarea*». Vorbind despre capodopera sa revoluționară, Stravinski mai sublinia poziția fundamentală deosebită a situației sale față de aceea în care se găseau Schönberg, Berg și Webern. În timp ce aceștia din urmă aveau o tradiție în spate, Stravinski, în fața «acordului tulburător al *Ursrilor de primăvară*», din care trebuia să se nască *Sărbătoarea*, era «singur cu propria-i ureche». Mintea sa nu știa să justifice sau să explice acel ansamblu extraordinar de sunete, «dar urechea l-a primit cu bucurie».

Jumătate de secol mai târziu, răspunzând unei întrebări puse cu ocazia unui seminar universitar la Texas, Stravinski declara: «combinații de sunete vin în urechea mea și creierul meu spune: scrie!». *Nihil in intellectu quod non antea in sensu* (Nimic nu există în intelect fără să fi trecut prin simțuri, n.n.): autorul *Sărbătorii* se definește aici ca un compozitor empiric prin excelență. Antispeculativ. Antiabstract. Coborât în întregime în caracterul concret al senzațiilor auditive. Stravinski va revendica primatul urechii spontane și pentru compozițiile sale care s-ar considera mai construite, mai îndepărtate de caracterul direct inventiv. Referindu-se, în cadrul aceluiași seminar, la seria de douăsprezece sunete de la care pleacă *Variațiunile pentru orchestră Aldoux Huxley in Memoriam*, Stravinski spune că relativa melodie ar fi fost percepută de urechea sa în timpul unei călătorii cu avionul. Numai după ce a notat-o, ca să nu o uite, compozitorul și-ar fi dat seama că aceasta era constituită din douăsprezece sunete deosebite: «Nu era o invenție, ci un dar pe care îl primeai de la cineva». Astfel de daruri Stravinski le va primi de multe ori în vis sau într-o stare apropiată de transă. «*Sărbătoarea* a trecut prin mine...» Stravinski se asociază deci grupului de artiști și de gânditori care, de la Schopenhauer la Proust, de la Freud la Schönberg considerau că geniul nu inventează, nu crează, ci descoperă, dezvăluie și arată realități virtuale (dacă ne este permisă această exprimare) care există în afara lui."[366] [...] După Roman Vlad, „atitudinea a-tradițională pe care Stravinski și-o asuma în actul de a compune *Sărbătoarea* corespunde realității efective numai dacă prin «tradiție» se înțelege moștenirea scolastică a muzicii clasico-romantice a occidentului european. Era ceea ce urechea lui Stravinski refuza sau vroia să ignore. Urechea aceea trebuia să fie în schimb impregnată atunci cu marea, chiar dacă nu codificată, tradiție autohtonă rusă. Din acea tradiție care își găsise campionul său absolut în cutezătorul Mussorgski, cel care, exact ca și tânărul Stravinski, detesta Consevatorul și tot ceea ce se preda acolo și postula *expressis verbis* distrugerea și depășirea sistemului muzical ce domnea în occident. Recurgerea la motive luate din folclorul rus (pe lângă altele de proveninețâ diversă, folosite cu scop coloristic) este vădită în *Pasărea de foc* și *Petruşka*. După cum afirmă același Stravinski în *Memorii și Comentarii* (cf. p. 98), în

[366] *Idem*, pp. 9 - 11.



Scanned with OKEN Scanner

*Sărbătoare* n-ar fi fost împrumutate elemente folclorice, cu excepția motivului inițial al fagotului. Motiv de altfel nu rusesc, ci lituanian, pe care Stravinski l-a extras din culegerea de *Melodii populare lituaniene* publicată în 1902 la Cracovia de preotul polonez Antoni Juszkiewicz.[367] În orice caz, nu din acest motiv, pus în deschidere, s-a născut *Sărbătoarea*. Se știe că Stravinski a adăugat *Introducerea* după ce compusese deja prima parte a operei. *Schițele* încep cu adnotări privind materialul *Urărilor de primăvară - Dansurile adolescenților* și în centrul paginii inițiale se află notat, în poziția și cu articulația ritmică deja definitivă, celebrul acord focal care va fi apoi repetat cu încăpățânare de 212 ori pe parcursul bucății [...].

Stravinski considera acest acord ca rezultând din însumarea trisonului perfect major pe tonica lui Fa bemol cu acordul de septimă de dominantă al lui La bemol major. După cum relata Craft, tocmai în termenii de bi- și politonalitate vorbea de obicei compozitorul despre structurile *Sărbătorii*. În realitate, acordul în chestiune admite o interpretare monotonală care îl legitimează ca un acord de terțiadecimă de La bemol minor[368], cuprinzând toate cele șapte sunete ale scării minore armonice cu dublarea unuia

---

[367] Cf. Antoni Juszkiewicz, *Melodje ludowe litewskie*, Kracov, 1900. E vorba de o antologie bogată, de 1785 de cântece, dintre care acela pe care Stravinski mărturisește că l-a folosit poartă nr. 157. După cum susține totuși Lawrence Morton în *Footnotes to Stravinsky Studies: "Le Sacre du Printemps"* în *Tempo*, CXXVIII, London, 1979, compozitorul s-ar fi folosit nu de unul singur, ci de o întreagă serie de motive luate din sus numita culegere, utilizându-le și în *Urările de primăvară*, în *Jocul răpirii* și în *Cortegii de primăvară*. Din partea sa, Taruskin susține că poate indica o întreagă serie de motive rusești și ucrainiene ca izvoare melodice ale mai multor pasaje din *Sărbătoare*, mergând până a-l acuza pe Stravinski de a fi trecut sub tăcere recurgerea la astfel de surse, sustrăgând și transformând date de fapt (cf. lucrarea citată, pp. 502 și 506). În schimb ar putea să aibă dreptate Craft când susține (cf. *Appendix I* la volumul citat la nota 3, p. 16) că la Stravinski actul de a fi uitat unele izvoare populare ale propriei muzici se datora «probabil faptului că problema originalității, a prelucrării sau a autenticității etnologice nu avea interes pentru el». Fără a spune apoi că în aproape toate cazurile în care vom examina certa sau presupusa materie primă folclorică, ea a suferit o asemenea transformare încât legitimează din plin totala însușire din partea compozitorului (nota lui Roman Vlad, vezi *Recitind «Sărbătoarea primăverii» de Igor Stravinski*, *op. cit.*, nota 11, p. 12).

[368] Interpretarea monotonală este susținută și de E. W. White în cartea sa *Stravinsky, The Composer and his Works*, London, Faber and Faber, 1966 (cf. p. 173). Scharschuh (cit. p. 201) raportează acordul în chestiune la tonalitatea lui Sol. O astfel de referire, care pare cu totul bizară în această privință, ar putea găsi oarecare justificare în contextul inițial din *Jeu du rapt* unde Scharschuh îl interpretează, dimpotrivă, în Do. În legătură cu interpretările posibile ale acordului din *Urări de primăvară* trebuie să arătăm că dacă Craft, în cartea citată la notele 3 și 13, adnotează că Stravinski „se referea întotdeauna la combinațiile tritonale ale *Sărbătorii* în termeni de bi- și politonalitate", același Craft nu ezită apoi să citeze - la p. 198 din *Stravinsky in Pictures and Documents* - o afirmație cu totul contrară a aceluiași compozitor, exprimată într-un interviu apărut în numărul din 17 martie 1926 al cotidianului vienez *Neues Wiener Journal:* „atonalitatea și politonalitatea nu mă privesc, și, efectiv, eu cred că politonalitatea este un non sens; n-am fost în stare să găsesc pe cineva care să poată perpetua acest principiu [...] dar nimic nu trebuie să fie făcut în acord cu teoria". Mai clar decât în pagina precedentă, Craft citase o declarație a lui Stravinski publicată de *Modern Music* în vara anului 1946:„aș vrea ca lumea să-mi acorde



Scanned with OKEN Scanner

dintre ele (supradominanta Fa bemol). Ne găsim deci în fața uneia dintre acele integrale diatonice a cărei apariție, nu numai la Stravinski, ci și la alți compozitori ai epocii, de la Puccini la Ravel, a marcat limita de dezvoltare a sistemului clasic armonic bazat pe scările heptatonice majore și minore."[369]

Între multiplele unghiuri sub care este privită și analizată opera lui I. Stavinski (estetic, filosofic etc.), aspectele structurale sunt aprofundate până în cele mai mici detalii. „Intima realitate structurală și stilistică specifică *Sărbătorii* [*primăverii*] este definită [...] de modul într–adevăr particular în care Stravinski extinde și, ca să spunem așa, face să se producă celula generatoare a *Sărbătorii* înăuntrul întregului spațiu cromatic, sintetizând în mod organic cele mai diverse entități diatonice. Cu consecința de a reflecta structura de interval a acestora fie pe planul armonic ca și pe cel ritmic și chiar în articulația formală. De unde, înainte de toate, înlocuirea cvadraturii tradiționale și predominarea ritmurilor asimetrice. Cele cinci semitonuri ale cvartei perfecte, cuprinzând cele două ale secundei majore și cele trei ale terței minore, au corespondențe în ritmurile preferențiale de cinci unități metrice rezultate din alternarea caleidoscopică și însumarea modulilor binari și ternari. Succesiunea numerelor 2 – 3 – 5 reintră, cum e cunoscut, în acea serie a lui Fibonacci care tinde spre secțiunea de aur despre care a vorbit pe larg Ernö Lendvai în lucrarea *Secțiunea de Aur în structurile muzicale bartókiene.* [...] Proporțiile definite de această serie reflectă în mod matematic legile care guvernează procesele de creștere organică în natură. Într–o fază ulterioară a unei atente examinări analitice a *Sărbătorii*, consacrată în principal macrostructurilor formale ale operei, voi căuta să arăt în ce mod legile acestui tip generează configurația muzicală a acelor părți a căror sarcină se referă la scene, dansuri și jocuri în care mișcări și gesturi se pot explica prin moduri spontane și libere de constrângeri rituale geometrizante. Analizele lui Lendvai ne–ar face să ne gândim la intenția clară și conștientă a lui Bartók în aplicarea creatoare a proporțiilor fibonacciene. În cazul lui Stravinski trebuie să invocăm, dimpotrivă, o dată mai mult, instinctul său suveran, încrederea sa în infailibilitatea propriei urechi și în simțul proporțiilor formale, inspirația sa de origine transcendentală. Între timp va fi oportun să ne concentrăm atenția asupra modalităților care guvernează proiectarea în spațiul dodecafonic a motivului originar de trei note și a variantelor sale care pulsează în toată *Sărbătoarea*. Pentru comoditatea analizei, aceste modalități se pot rezuma în tabelele date [...]; (vezi în paginile următoare analizele privind modalitățile care guvernează proiectarea în spațiul dodecafonic a motivului originar; cifra romană se referă la tabelă, cea arabă dinăuntrul unui cerculeț la transpuneri și cea arabă fără cerculeț la grupul permutat; tot cu cifre arabe sunt indicate și diversele poziții sau transpuneri ale seriilor complete, n.n.).

---

privilegiul de a fi puțin inconștient. E atât de bine să mergi uneori orbește, numai cu *feeling* pentru lucrul adevărat (just)". Stravinski a fost într-adevăr „marele muzician care cânta după ureche": geniul atât de inteligent încât să-și dea seama că știe să compună mai mult cu instinctul decât cu creierul și că din această slăbiciune aparentă și-a dobândit forța reală (nota lui Roman Vlad, vezi *Recitind «Sărbătoarea primăverii» de Igor Stravinski*, *op. cit.*, nota 14, p. 15).

[369] *Idem*, pp. 11 - 15.

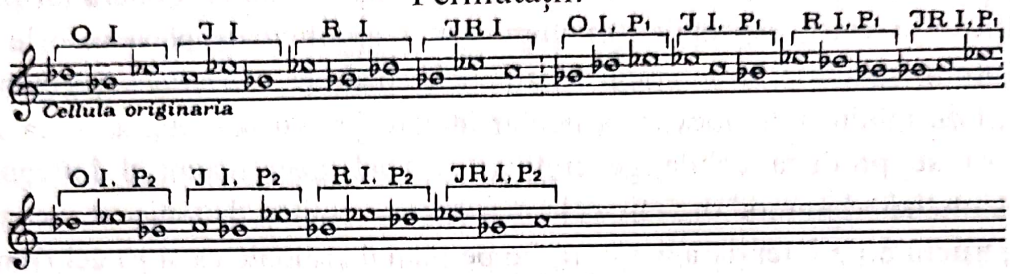


Scanned with OKEN Scanner

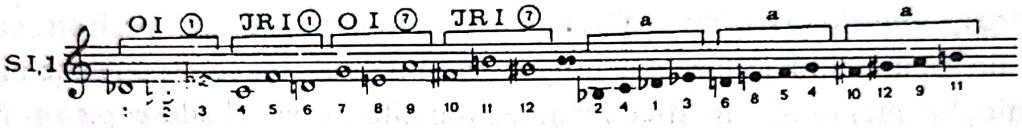
Exemplul 209

# TABELA I

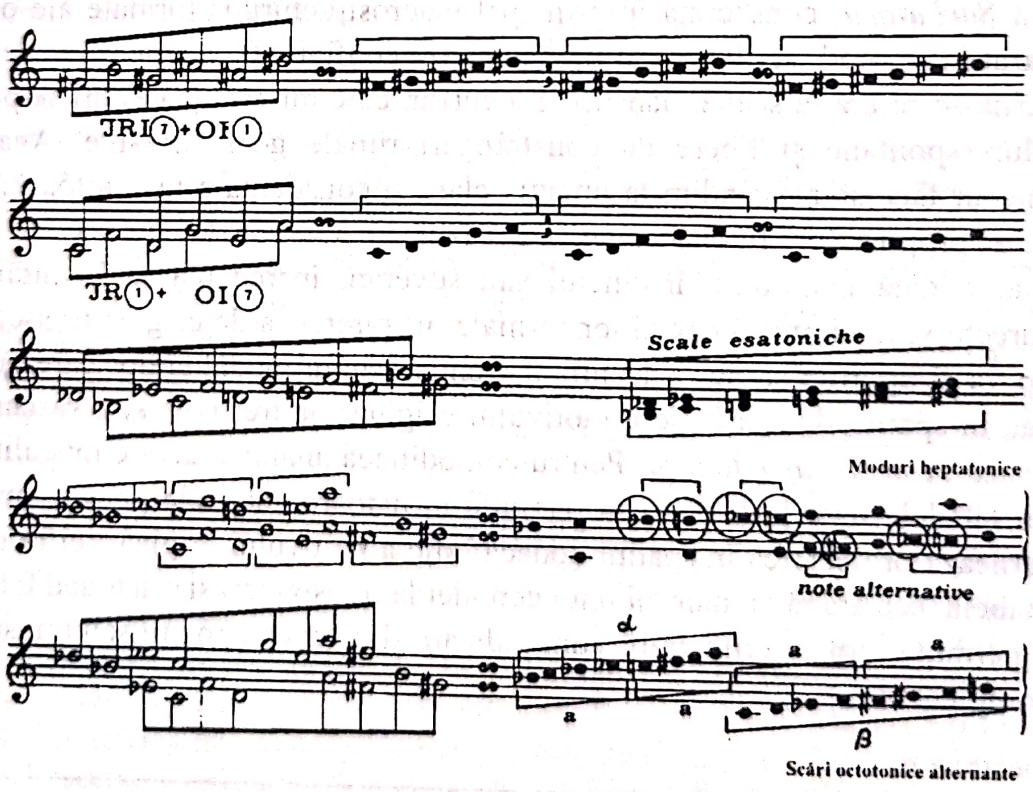
Permutații:



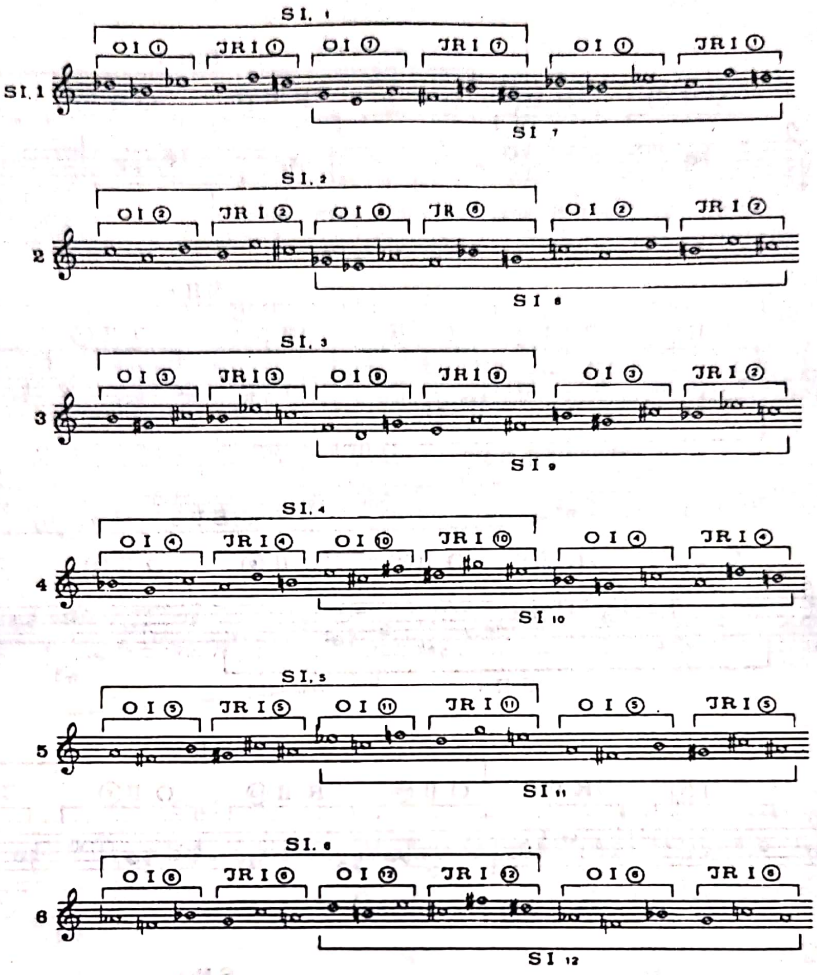

## Tetracorduri:



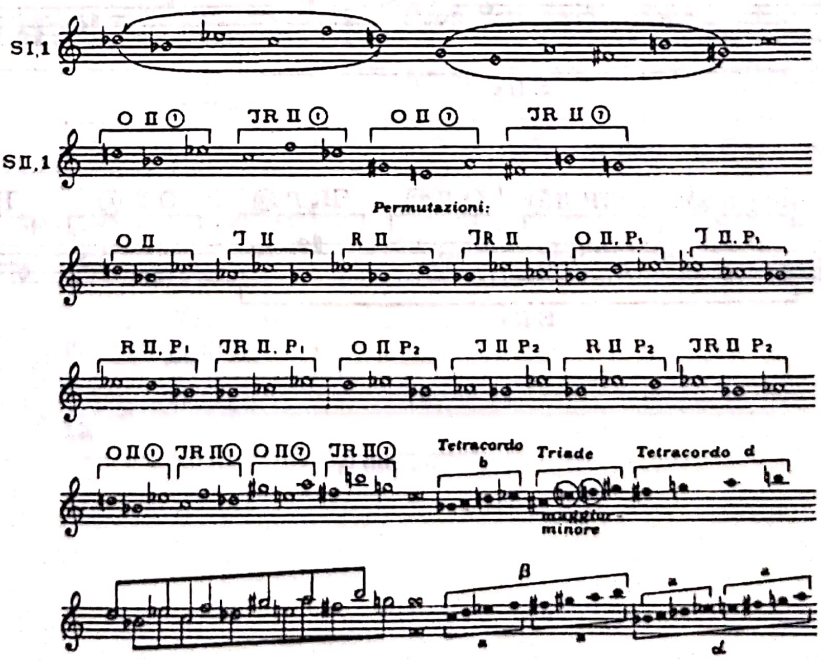

Scări pentatonice: Hexacorduri



# TRANSPUNERI



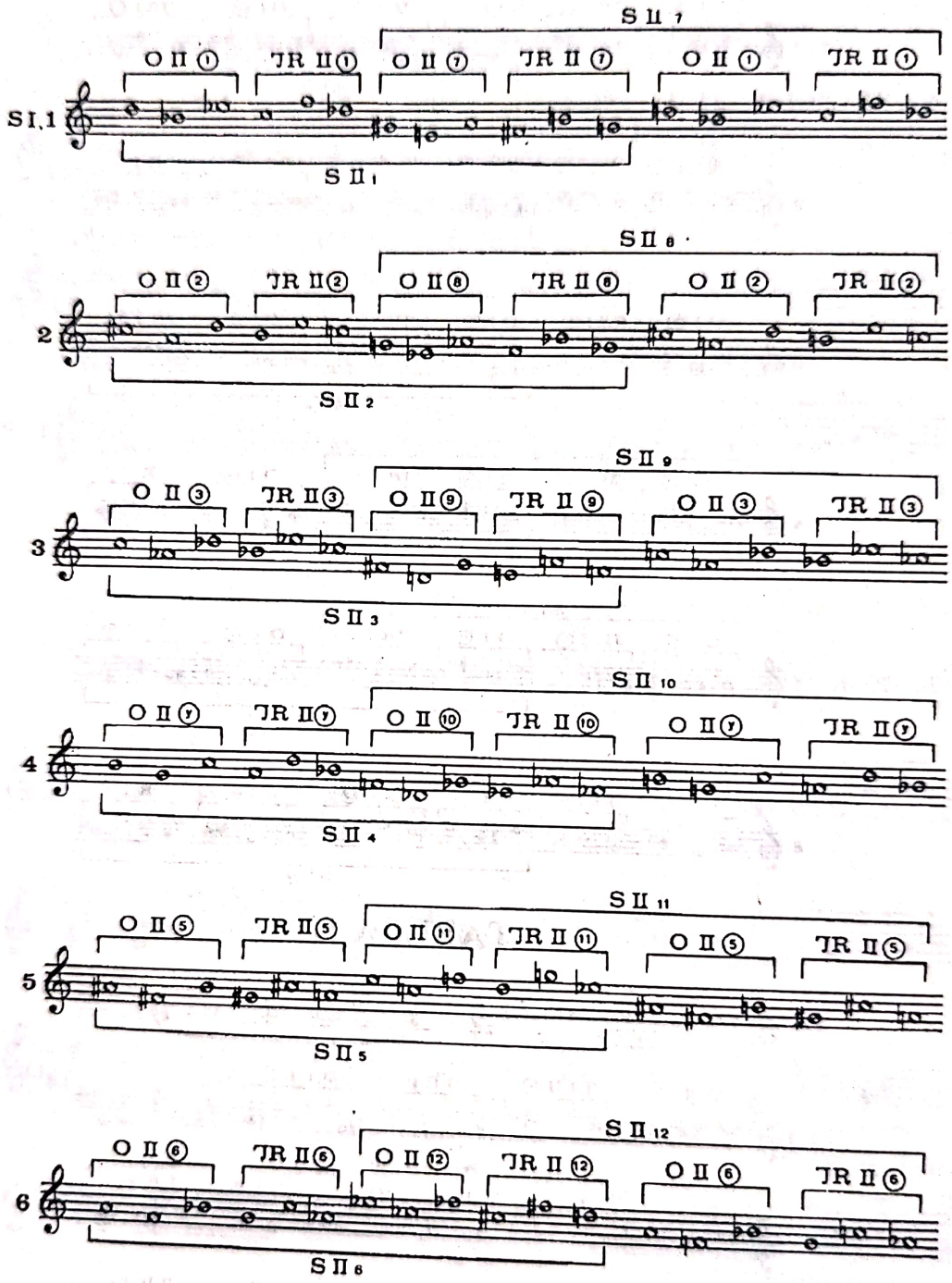

# TABELA II






Scanned with OKEN Scanner

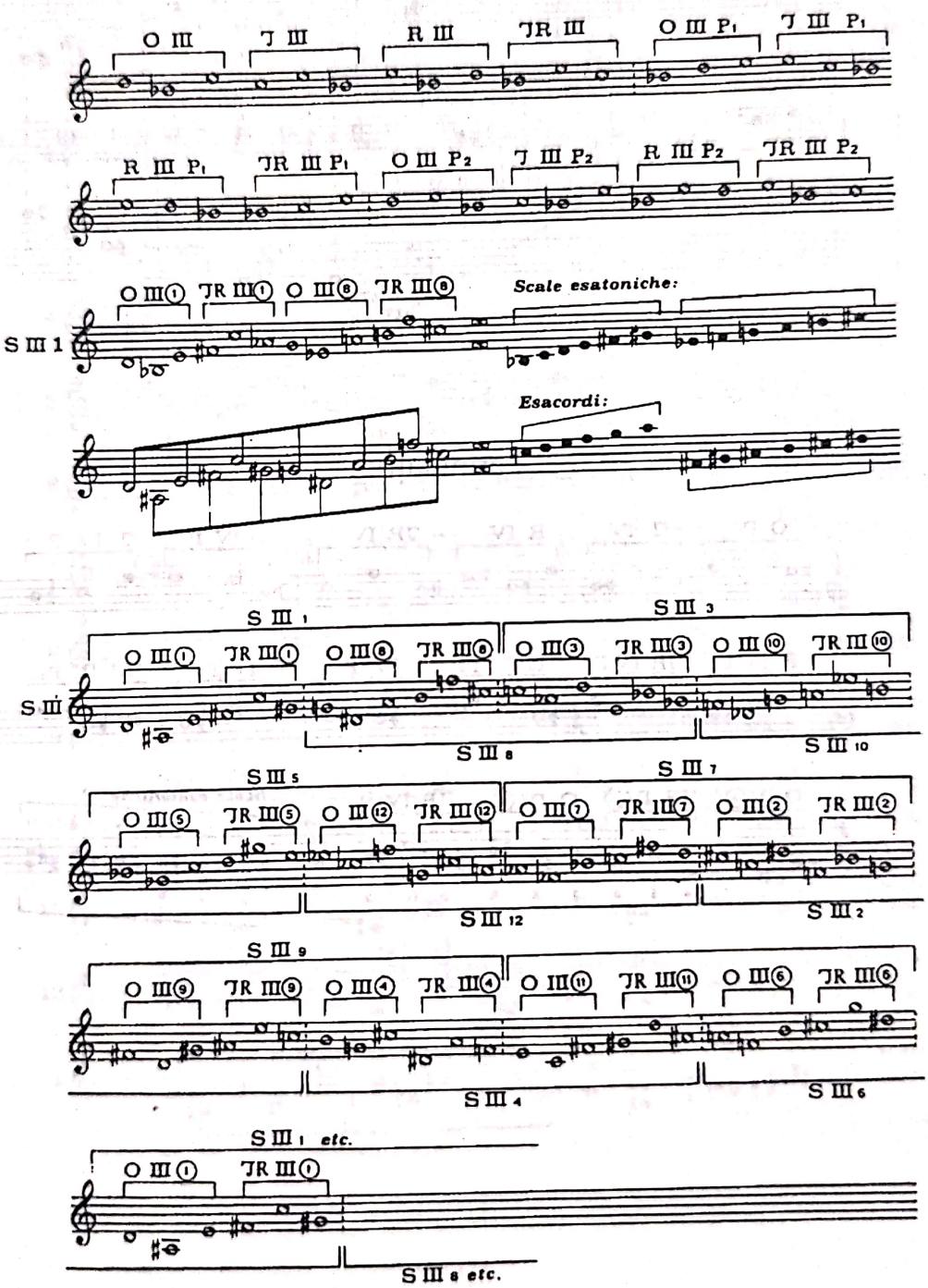
# TRANSPUNERI




Scanned with OKEN Scanner

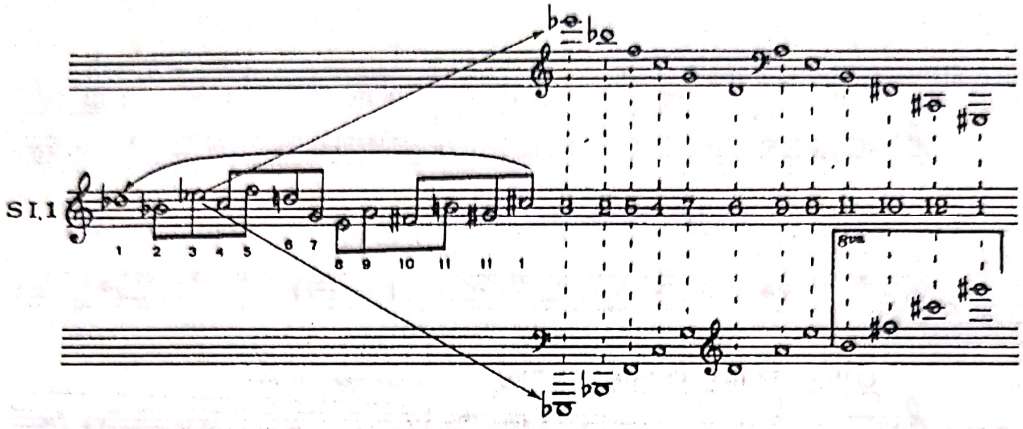
# TABELA III

Permutații:

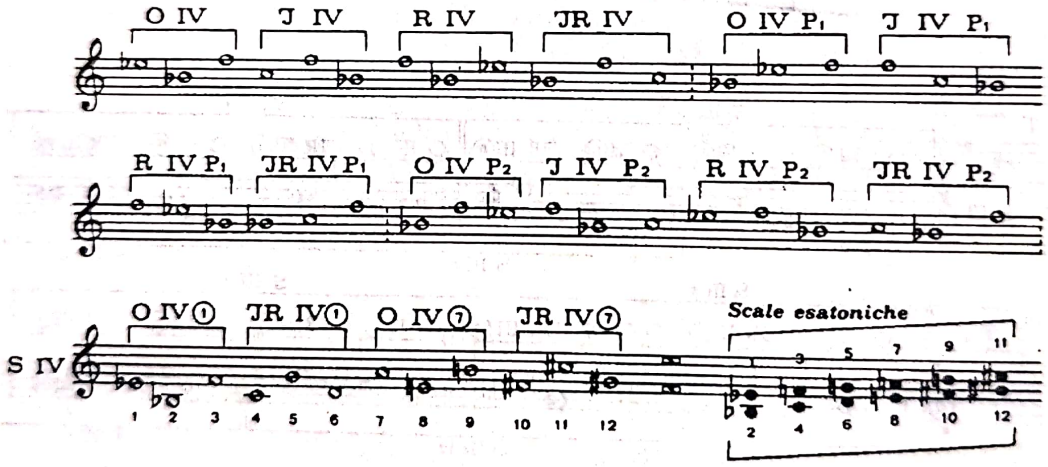



Scanned with OKEN Scanner

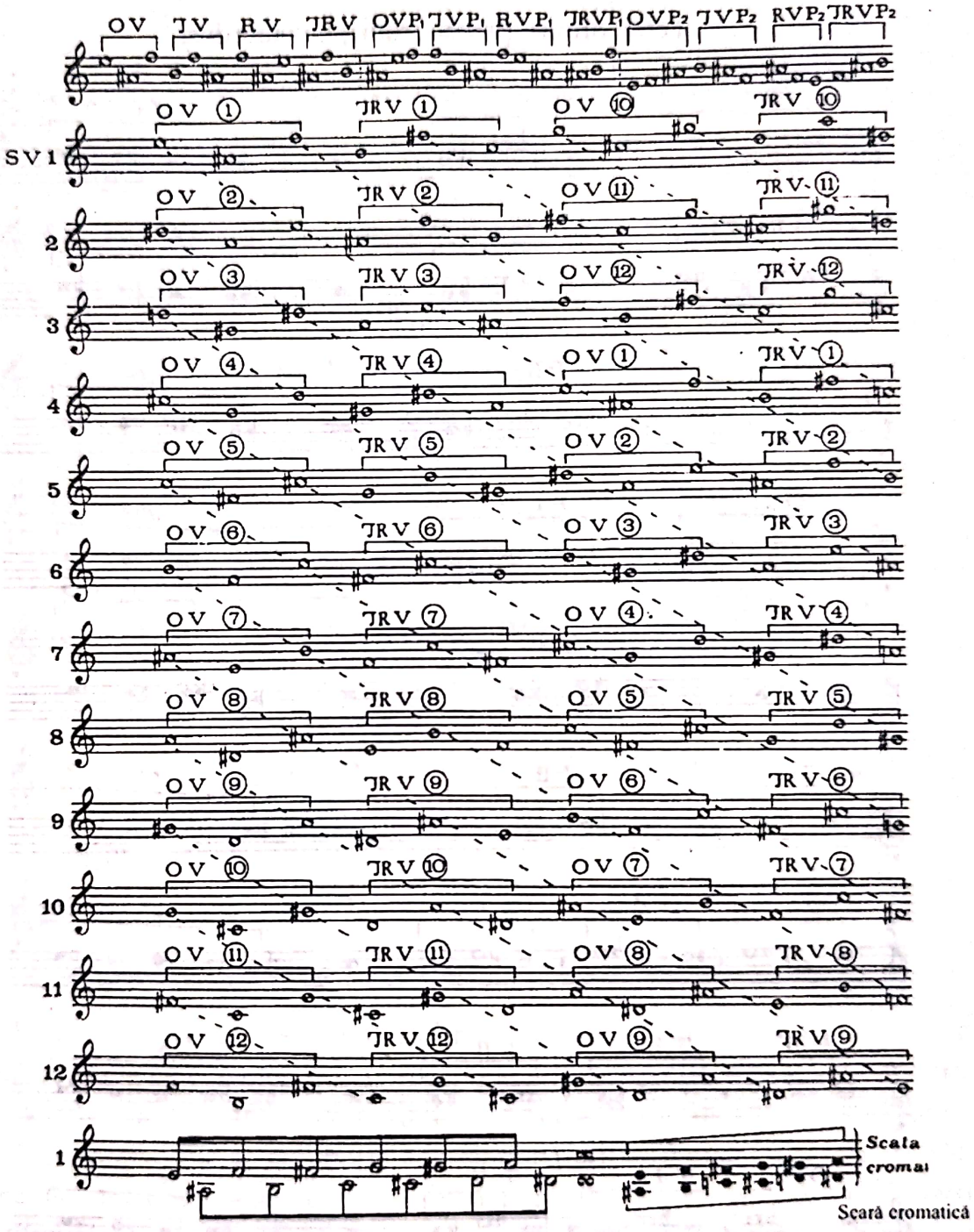
# TABELA IV




Permutații:



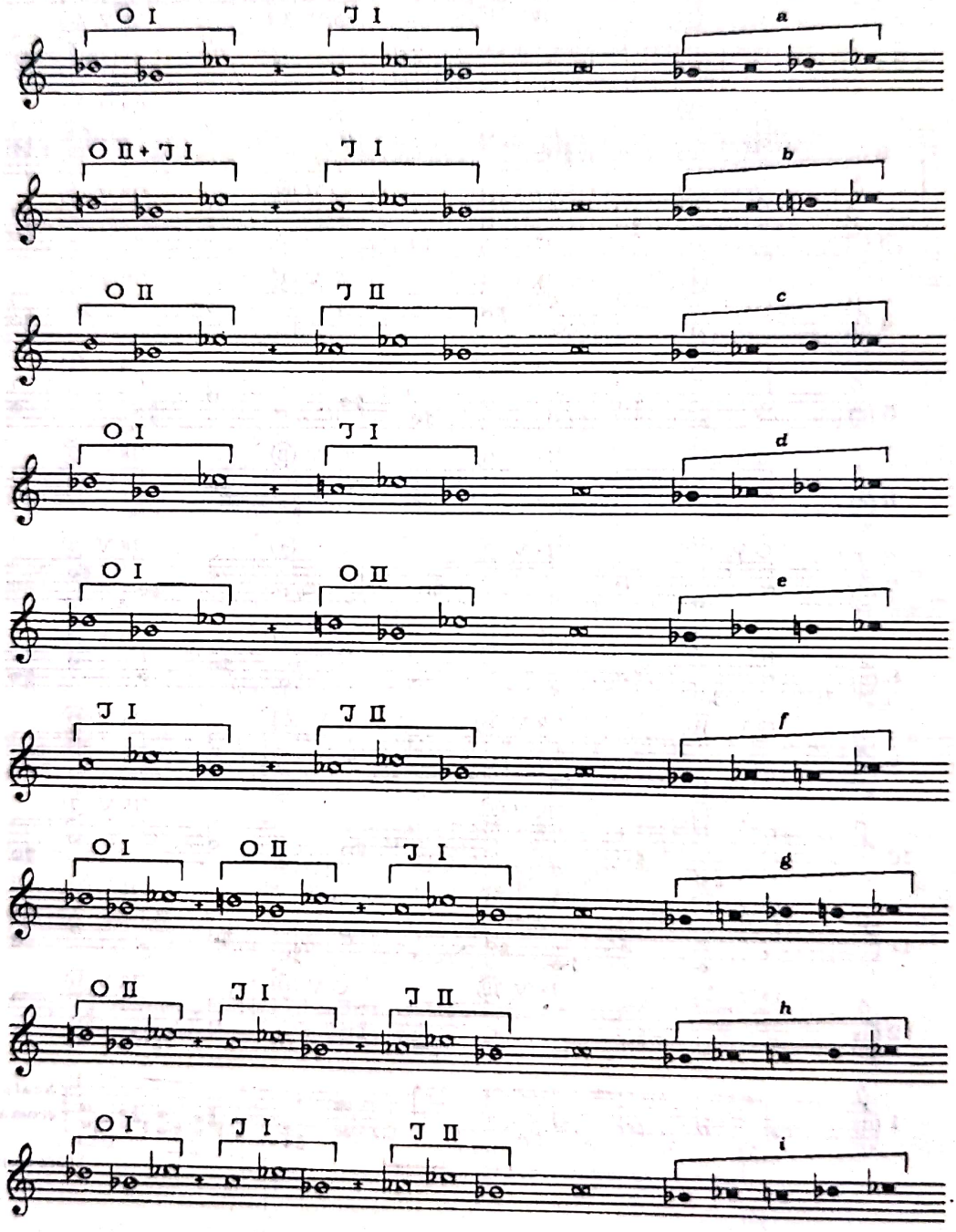
# TABELA V



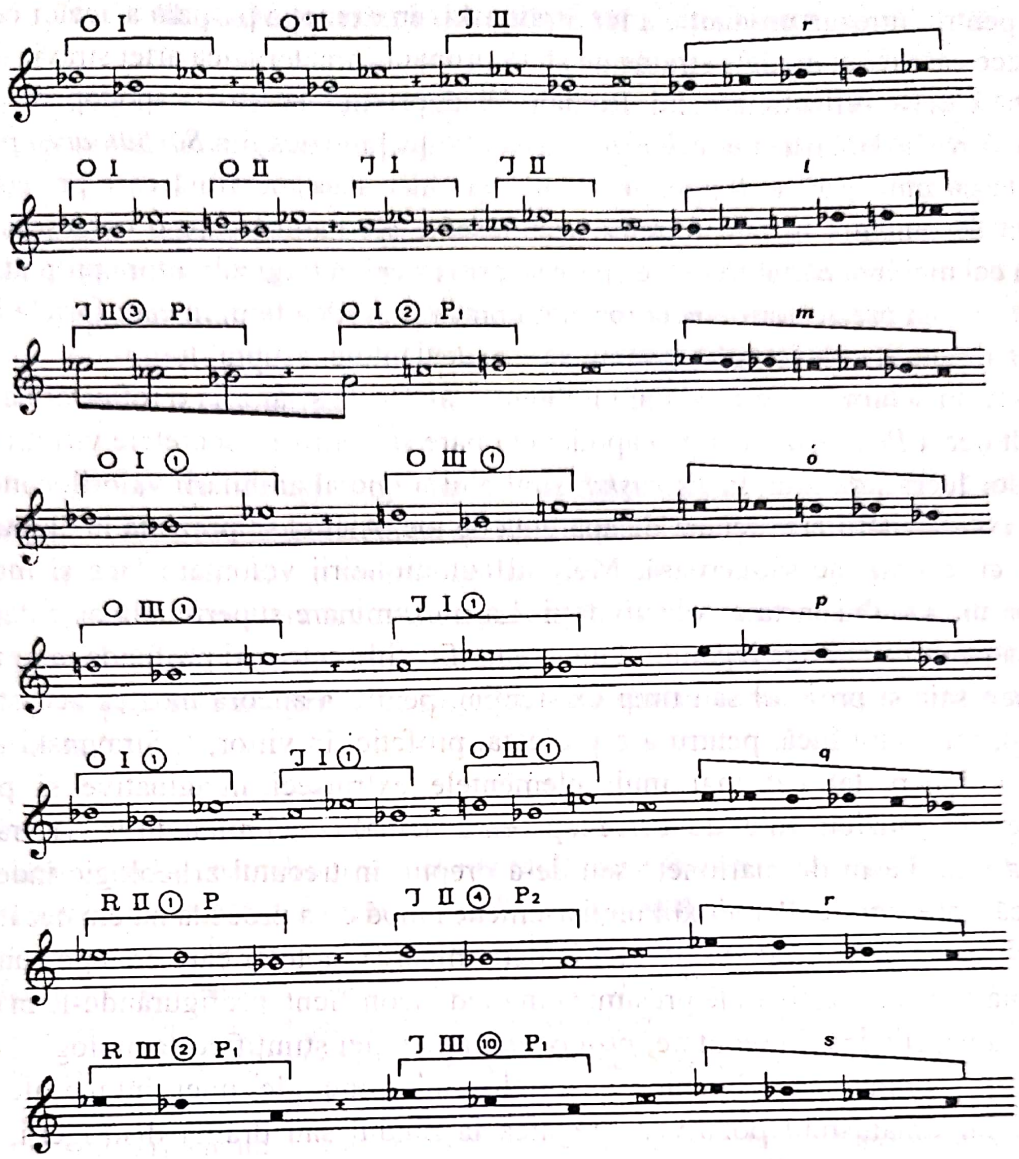

Scanned with OKEN Scanner

# TABELA VI

Tetracorduri, pentacorduri, hexacorduri




Scanned with OKEN Scanner




[...] nu e vorba de serii dodecafonice care explică în mod mecanic funcții identificabile cu cele ce caracterizează preceptele viitoarei «metode» schönbergiene. Mai mult, schemele trasate indică liniile directoare după care figurile sonore tind să fie dispuse în *Sărbătoare*. Ele se comportă adesea după criteriul matricilor scalare ale căror forme integrale sau fracționate între ele, liber permutabile, devin figuri de referință în substanța comunicării. Diversele transpuneri și variantele model ale motivului originar se asociază cu inconstanță caleidoscopică dând loc mereu la noi configurații care sunt apoi repetate cu persistență încântătoare în așa fel încât ascultătorului i se oferă și posibilitatea de a prinde și a întipări în memoria sa chiar cele mai inedite structuri sonore. De asemenea, în interiorul celulei fundamentale cele trei note «nucleare» sunt schimbate în tot felul.

Ceea ce (exceptând alterații ocazionale) este păstrat ca o constantă structurală este «câmpul» delimitat de intervalul tematic de cvartă (sau de acela complementar de cvintă). Astfel se poate recunoaște bine în cea mai clară prevalență de elemente tetracordale una din cele mai relevante caracteristici ale *Sărbătorii*. Aceasta este valabil în



Scanned with OKEN Scanner

genere pentru întreaga producție a lui Stravinski, cu excepția parțială a acelor compoziții neoclasice care reiau modele străine de sfera primară caracteristică artei stravinskiene."[370]

Iată câteva reflecții ale lui Roman Vlad privind aceeași capodoperă, scrise în volumul *Stravinski*, apărut la *Editura Muzicală*: „[...] muzica din *Sărbătoarea primăverii* depășește cu mult prima sa intenție scenică și chiar acea metaforă care privește groaza încercată de omenire în fața forțelor necunoscute ale naturii care o copleșesc. Deși se referă la cel mai îndepărtat trecut, ea pare să prevestească tragicul viitor apropiat. În 1913, poate că nici un prezicător de nenorociri nu putea prevedea felul în care forțele barbariei, ce păreau potolite de secole, aveau să se dezlănțuie asupra lumii. În *Sărbătoarea primăverii*, în schimb, este ca și cum iminenta catastrofă și-ar afla o reflectare anticipată. Mai mult decât *Petruşka*, această capodoperă pare să confirme secretele virtuții profetice ale marilor lucrări de artă. În *Petruşka,* simbolul tragic al anihilării valorilor individuale în sânul colectivității era atenuat de aparența de joc. Aici el se prezintă în chipul cel mai direct și cu o cruzime sângeroasă. Motivul autonimicirii voluntare face și mai tragică abdicarea individului în fața colectivității. La o examinare superficială ar putea să pară straniu că pentru a strânge legătura dintre semnificațiile cele mai profunde, mai intrinseci ale muzicii sale și propriul său timp existențial, pentru a ancora muzica aceasta într-un prezent și, mai mult încă, pentru a o proiecta, profetic, în viitor, I. Stravinski, în loc să apropie, a îndepărtat cât mai mult elementele extrinseci imaginative și pretextele simbolice ale muzicii sale de orice aparență actuală, delimitându-le să trăiască în irealitatea unui basm de marionete sau de-a dreptul în trecutul arheologic îndepărtat al unei evocări preistorice. Paradoxul unui asemenea mod de a proceda nu era decât aparent; paradoxul real și infinit tragic sălășluia în determinarea faptelor care erau pe punctul de a se întâmpla și pe care artistul le presimțea în mod inconștient, prefigurându-le în opera sa. Paradox tragic, fiindcă, în realitate, *progresul* civilizației științifico-tehnologice era acela care favoriza dramatica izbucnire a forțelor adormite ale unei întunecate barbarii primitive. Iar umanismul pozitivist pregătea la rândul său drama distrugerii, de către colectivitate, a acelei individualități umane în care antichitatea clasică și creștină au concentrat, deși în chip diferit, orice valoare morală și orice rațiune a civilizației. Mileniile acestei civilizații sunt puse între paranteze de răzvrătita, noua barbarie, a cărei identitate cu barbaria cea mai veche este explicată tocmai de simbolurile și de cele ce se întâmplă în marele balet arheologic al lui N. Roerich și I. Stravinski. Sunt unii care interpretează întreaga operă a compozitorului în lumina (în cazul acesta ar fi mai bine să spunem în umbra) unei negativități care, depășind domeniul valorilor credinței revelate, vine să investească deopotrivă întreaga sferă a umanismului iluminist. Ne referim la interpretarea extremistă dată de Th. W. Adorno, ale cărui teze, uneori discutabile și cu anumite concluzii inacceptabile, le-am relevat în alte scrieri ale noastre."[371]

[370] Roman Vlad, *Recitind «Sărbătoarea primăverii» de Igor Stravinski*, *op. cit.*, pp. 25 - 36.
[371] Roman Vlad, *Stravinski*, *Editura Muzicală*, București, 1967, pp. 40-42.



Scanned with OKEN Scanner

## 4.3. Demersuri teoretice stravinskiene

În demersurile sale teoretice, nu de puține ori contradictorii, Igor Stravinski încearcă să găsească artei sale - apreciată de unii, spre nemulțumirea artistului, drept „revoluționară"[372] - și o legitimare estetică, filosofică, apelând fie la rigorile științei, făcând „apologia" unei viziuni originale asupra actului creator, viziune de orientare structuralistă (chiar dacă termenul de structuralism este evitat), fie la concepte ca intuiție, instinct, elan vital, spațiu, timp, toate provenite din arsenalul bergsonian, care au dominat de altfel începutul secolului; filosofia bergsoniană fiind, între altele, și un elogiu adus *intuiției*, ca formă de cunoaștere, și *artei*, ca domeniu privilegiat de manifestare a acesteia.

El a oscilat, în același timp, între atitudinea declarat formalistă, considerând opera muzicală o construcție realizată cu ajutorul sunetelor organizate în timp, construcție născută din bucuria pură de a ordona realul, fără nici o ingerință provenită din alte domenii ale spiritului, ca literatură, religie, morală, psihologie, psihanaliză etc. și cea de artist cetățean (cât de larg trebuie înțeles termenul când este vorba despre Igor Stravinski!), ce promovează prin arta sa apropierea dintre oameni, ca și dintre aceștia și Ființa Supremă.[373]

---

[372] În *Poetica muzicală,* I. Stravinski însuși refuză categoric calificativul de revoluționar, susținând că «în tumultul opiniilor contradictorii, prietenul M. Ravel a fost aproape singurul care a intervenit pentru a pune lucrurile la punct. El a știut să vadă (și a declarat-o) că noutatea *Sărbătorii* nu stă în scriitură, în orchestrație, în aparatul ei tehnic, ci în entitatea muzicală.» Și I. Stravinski adaugă: «am fost făcut revoluționar fără voia mea.» A. Casella întrebuințează pentru arta lui I. Stravinski calificativul de *reacționar,* dând acestui termen un sens pozitiv și identificându-l, de-a dreptul, cu noțiunea de *revoluționar.* Și Al. Tansman vorbește de o *réaction révolutionnaire* pe care I. Stravinski ar fi îndeplinit-o în muzica timpului nostru. Într-o accepțiune negativă, calificativul de *reacționar* îi este atribuit lui I. Stravinski de mulți dintre cei mai intransigenți și dogmatici apologeți ai ortodoxiei dodecafonice în frunte cu R. Leibowitz. Unii dintre post-webernieni, printre care și Pierre Boulez, nu împărtășesc totuși asemenea părere. Th. W. Adorno împarte cartea sa *Philosophie der neuen Musik* în două părți intitulate *Schönberg și progresul* și *Stravinski și restaurarea.* El îi impută muzicii lui I. Stravinski faptul că se identifică cu perseverența regresivă a lumii moderne. Vezi Roman Vlad, *Stravinski*, *op. cit.*, notele 1, 2, pp. 43-44.

[373] Problematica legată de natura și semnificația artei muzicale pusă în discuție de Igor Stravinski l-a preocupat într-o măsură deosebită și pe Roman Vlad: „«[...] muzica se deosebește de celelalte arte, nefiind imaginea fenomenului, sau mai bine zis, a obiectivării adecvate a voinței, ci imaginea nemijlocită a voinței însăși și ca atare reprezintă metafizicul». Această revendicare a caracterului noumenic al muzicii, pe care A. Schopenhauer o formulează într-un cunoscut pasaj din *Lumea ca voință și reprezentare,* se regăsește cu anumite nuanțe în toate fazele gândirii filosofice, de când aceasta și-a propus ca obiect definirea și interpretarea sensului artei sunetelor, adică din timpul lui Pitagora și al filosofilor chinezi din cercul lui Confucius [...] în interpretarea sa, fie că accentul cade pe latura obiectivă și rațională, fie că este adusă în prim plan latura subiectivă și irațională, muzicii i se atribuie de cele mai multe ori un loc aparte sau mai bine zis un loc limită într-o posibilă ierarhie a artelor, căci condiția *muzicalității pure* este tocmai limita ideală către care tind celelalte arte, în viziunea năzuinței lor spre absolut. Această poziție privilegiată a muzicii se datorează magicei sale puteri de *a spune totul fără a numi nimic,* realitate din care derivă dealtfel



Scanned with OKEN Scanner

Formalismul pe care I. Stravinski îl susține, până la un punct, își are originea, desigur, în puternica atitudine antiacademistă promovată, la începutul secolului, de către suprarealiști și alți moderniști, compozitorul întreținând relații de strânsă colaborare artistică și cu unii dintre aceștia: P. Picasso, J. Cocteau, L. Bakst, A. Jide, Ch. F. Ramuz, T. S. Eliot, A. Huxley și alții.

Cubismul, futurismul, dadaismul au fost contemporane compozitorului. Și fie că s-a simțit sau nu atras de estetica unuia sau altuia dintre acestea, ele și-au pus desigur o anumită amprentă asupra personalității sale, receptivă la tot ceea ce era nou, dornică să pătrundă înțelesurile cele mai adânci ale artei, reușind, printr-o sinteză creatoare de geniu, să armonizeze tehnici și procedee artistice dintre cele mai incompatibile în aparență, dar care au dat, ca rezultat final, o operă pe cât de frapantă, prin noutatea și ineditul ei, pe atât de profund ancorată în valorile tradiționale. Nu întâmplător criticul Hans Heinz Stuckenschmidt își intitula unul din articolele sale, în 1932, *Stravinski sau unificarea a ceea ce nu poate fi unit*.

Prin caracterul ei abstract, categoria de timp este, prin excelență, capabilă să stimuleze comentarii de nuanță formalistă în planul artei. Din această perspectivă, Roman Vlad consideră că se pot lumina unele dintre cele mai intime și esențiale impulsuri ale creației stravinskiene. „«Muzica este singurul domeniu în care omul realizează prezentul. Din cauza imperfecțiunii naturii sale, omul este sortit să sufere trecerea timpului - a categoriilor *sale*, trecutul și viitorul - fără ca vreodată să poată face în așa fel ca cea a prezentului să devină reală și, deci, stabilă. Fenomenul muzicii ne-a fost dat cu singurul scop de a pune o ordine în lucruri, și mai ales o ordine între *om* și *timp*. Pentru a se materializa, el pretinde, așadar, în mod necesar și unic, o construcție. În momentul în care s-a desăvârșit construcția și s-a obținut ordinea, totul a fost spus. Ar fi în zadar să se caute și să se aștepte altceva. Tocmai această construcție, această ordine la care s-a ajuns este cea care produce în noi o emoție cu totul deosebită, neavând nimic comun cu senzațiile obișnuite și cu reacțiile noastre datorate impresiilor vieții cotidiene»[374]. Mai târziu în *Poétique musicale*, Igor Stravinski a corectat și clarificat aceste afirmații, servindu-se de o definire a timpului specific, a acelui *chronos* al muzicii, formulată de prietenul său, filosoful rus care trăia la Paris, Pierre Souvtchinsky. Pornind de la o scriere a acestuia, *La*

---

*asemanticitatea* sa fundamentală. Prin faptul că vocabulele sale constitutive nu conțin o încărcătură conceptuală și cognitivă directă, nici nu au obligația de a semnifica, muzica rămânând astfel în afara limbajului și reprezentării." Vezi Roman Vlad, studiul *Asemanticitatea muzicii* (1953), în *Introducere în opera lui Roman Vlad, op. cit.*, pp. 172-173.

În același spirit putem cita și o altă afirmație a lui Roman Vlad: „Caracteristica proprie unei capodopere, unei compoziții înalte este că poate să fie simțită, trăită și analizată la multe, multe nivele. Poate fi analizată în chip hermeneutic, în mod structuralist, matematic. Dacă se va face ceva fără structură, acel *ceva* n-are viață. Numai că structura trebuie să fie *trăită* în mod spontan. Asta nu înseamnă să fie și *găsită* în mod spontan!". Vezi Viorel Munteanu, *Interviu cu Roman Vlad*, Revista *Muzica*, nr.2, București, 1985, p. 20.

[374] Igor Stravinski, *Cronica vieții mele*, pp 97-98, vezi nota lui R. Vlad din *Stravinski, op. cit.*, p. 37.



Scanned with OKEN Scanner

*notion du temps et la musique*[375], I. Stravinski expune și își însușește teza prin care muzica ne apare «ca un complex înnăscut de intuiții și de posibilități bazat, înainte de toate, pe o experiență pur muzicală a timpului - acel *chronos* din care opera muzicală ne redă doar realizarea funcțională. Oricine știe că timpul se scurge în mod variabil, în funcție de dispoziția intimă a subiectului și de evenimentele care-i afectează conștiința. Așteptarea, plictiseala, neliniștea, plăcerea și durerea, contemplarea devin astfel categorii diferite, în mijlocul cărora se scurge viața noastră, și care determină, fiecare, un proces psihologic special, un *tempo* deosebit. Aceste variații ale timpului psihologic nu sunt perceptibile decât în raport cu senzația primară, conștientă sau nu, a timpului real - a timpului ontologic. Ceea ce definește caracterul specific al noțiunii muzicale de timp este faptul că această noțiune se naște și se dezvoltă, fie în afara categoriilor timpului psihologic, fie simultan cu acestea. Orice muzică, în măsura în care se leagă de cursul normal al timpului sau în măsura în care se îndepărtează de el, stabilește o anumită relație, un fel de contrapunct între scurgerea timpului, propria sa durată, și mijloacele materiale și tehnice cu ajutorul cărora această muzică se manifestă. Dl. Souvtchinsky deosebește astfel două feluri de muzică: una evoluează paralel cu procesul timpului ontologic și pătrunde în el, dând naștere în spiritul ascultătorului unui sentiment de euforie, și, ca să spunem așa, de *calm dinamic*. Cealaltă, dimpotrivă, precede acest proces. Ea nu aderă la clipa sonoră. Ea mută centrii de atracție și de gravitație și se stabilește în sfera instabilului, ceea ce o face capabilă să exprime impulsurile emotive ale autorului. Orice muzică în care domină voința de a se exprima aparține celui de al doilea tip [...] Muzica legată de timpul ontologic este dominată, în general, de principiul asemănării. Aceea care se îmbină cu timpul psihologic o face de obicei pe cale de contrast. Acestor două principii, care domină procesul creator, le corespund noțiunile esențiale ale varietății și uniformității. [...] în ceea ce mă privește, am considerat întotdeauna că, în general, este mai practic să se procedeze pe cale de asemănare decât pe cale de contrast».”[376]

În ceea ce ne privește, nu putem fi de acord cu afirmația filosofului Pierre Souvtchinsky referitoare la timpul ontologic, pe care o susține compozitorul în *Poetica muzicală*, aducând, totuși, în favoarea acesteia un exemplu deosebit de relevant, ce se manifestă admirabil în muzica de jazz, unde bateria susține un ritm regulat iar solistul evită, în mod constant, să se suprapună peste accentele metrice marcate de aceasta[377]. Din rigoare profesională, Roman Vlad a dat citatul (de mai sus) în limba franceză, în original, pentru a evita orice formă de confuzie datorată traducerii, în această problemă atât de controversată a timpului, fără a-l comenta, vrând doar să evidențieze faptul că pentru I. Stravinski *timpul* era nu doar o problemă de teoria muzicii ci, mult mai mult, un element fundamental al arhitecturii muzicale, fiind deci o problemă de estetică și filosofie.

Modelul propus de I. Stravinski, prin acest exemplu, se apropie destul de mult de viziunea kantiană asupra timpului, cu deosebirea că la filosoful german nu există timp

---

[375] Studiu publicat în *Revue Musicale*, Paris, mai-iunie 1939, număr consacrat lui Igor Stravinski. Nota lui Roman Vlad, *op. cit.*; p. 37.

[376] Roman Vlad, *Stravinski*, *op. cit.*, p. 30 și Nota traducătorului, prof. Eugen Costescu, pp. 31-32.

[377] Vezi Igor Stravinski, *Poetica muzicală*, *Editura Muzicală*, București, 1967, p. 31.



Scanned with OKEN Scanner

ontologic. Omul nu intuiește „cursul normal al timpului", ci doar diferența dintre succesiune și simultaneitate. Abia apoi, prin intermediul formelor apriorice ale gândirii, el poate determina, în planul empiricului, o serie de evenimente ce se succed într-o anumită ordine, mai simplă sau mai complexă (și atunci spunem că avem de a face cu un ritm), sau în dezordine. Deci, timpul psihologic ar putea fi asimilat în acest demers dezordinii (solistul formației de jazz), sugerând poate refuzul lumii vii față de o ordine simplistă și implacabilă (bateria), nici unul din cei doi termeni neputând însă exista în absența celuilalt. Dacă această dezordine sugerează și dorința de afirmare a noului, dacă este ea creatoare în sine sau nu, constituie, credem, o problemă de pură speculație.

## 4.4. Neoclasicismul lui Stravinski

Marile prefaceri în configurația artei muzicale europene de la începutul secolului XX erau generate atât de acceptarea sau nu a principiilor muzicii seriale, cât și de dorința unor sinteze creatoare mai ample, dorință pe care o întâlnim cu osebire în perioada neoclasică a lui I. Stravinski. Geniul său ar dori, parcă, să asimileze, într-o viziune proprie, organică, mijloace de expresie dintre cele mai diverse din punct de vedere stilistic. Aceasta este viziunea lui Roman Vlad asupra perioadei neoclasice a lui I. Stravinski, o viziune ce surprinde, de fapt, dramatica strădanie a compozitorului de a da o cu totul altă interpretare acelorași eterne și fundamentale adevăruri ale artei muzicale.

„*Pulcinella* avea să devină unul dintre punctele principale de referire ale așa-zisului curent *neoclasic* și să rămână printre cele mai discutate opere ale autorului. Acest gen de muzică - pe care Boris de Schloezer o numește *muzică la pătrat* - compusă pe teme străine, nu este fără precedent: din această categorie fac parte vechile *Missae parodiae*, numeroasele transcrieri ale lui J. S. Bach după A. Vivaldi, B. Marcello și alți contemporani ai săi, *parafrazele* lui Fr. Liszt (deși cu caracter diferit) și, bineînțeles, clasica *Temă cu variațiuni*. Este vorba, în fond, de opere formulate, total sau în parte, pe imagini muzicale preexistente. Nu se poate afirma *a priori* că astfel de lucrări sunt în mod necesar *pastișe* hibride din punct de vedere stilistic. Atunci când elementele formale create de muzicienii din trecut sunt complet retopite în creuzetul sensibilității și al gustului unui artist, aparținând unei epoci ulterioare, ele pot să primească o nouă investitură semnificativă și să se transforme în creații autonome și originale.

Pentru unele lucrări ale lui I. Stravinski ce aparțin acestei categorii, atribuirea epitetului «neoclasice» poate fi pusă la îndoială. Așa de pildă R. Craft, vorbind despre *Pulcinella*, *Sărutul Zânei* și despre *Variațiunile canonice pe cântecul Vom Himmel Hoch* (în capitolul *Trois oeuvres anciennes recomposées* din cartea *Avec Stravinski*) susține următoarele: «în nici un fel, ele nu sunt *neoclasice* și nici nu poate fi vorba de o *modernizare a clasicilor*. Tot atât de greșit ar fi să vedem în ele parodii sau pastișe, în tradiția *Arlechinului* lui F. Busoni, de pildă. Uneori, ele sunt așa ceva, și chiar ceva mai mult. Alteori, ele nu sunt nimic din toate acestea. Ele interpretează; și în acest caz, interpretările sunt atât de abile, mergând la o asemenea profunzime, încât se ia ca invenție a lui I. Stravinski ceea ce, în realitate, este G. B. Pergolesi, P. I. Ceaikovski sau J. S. Bach



Scanned with OKEN Scanner

pur. Ceea ce trebuie observat aici nu este atât arta lui Stravinski de a imita pe ceilalți compozitori, cât aceea pe care o desfășoară pentru ca aceștia să-i semene. Solo-ul sincopat al contrabasului, către sfârșitul duo-ului pentru trombon și contrabas în *Pulcinella* și cea de-a patra variațiune din *Vom Himmel Hoch*, orchestrată de I. Stravinski, sunt descoperiri ale lui Igor Stravinski în G. B. Pergolesi și J. S. Bach» [...] A trebuit să treacă multă vreme pentru ca lumea să-și dea seama că toate aceste aspecte schimbătoare nu reprezentau decât diversele fațete ale aceleiași personalități care se îmbogățea, desigur cu noi experiențe, dar ale cărei trăsături esențiale rămâneau neschimbate. Oricât de diferite pot să apară între ele *Sărbătoarea primăverii* și *Pulcinella*, o aceeași constantă stilistică definește configurația lor formală intrinsecă: și într-un caz și în celălalt, I. Stravinski săvârșește o nouă sinteză de elemente diatonice preexistente. [...] La Igor Stravinski, folosirea elementelor formale preexistente (acorduri, conexiuni armonice, motive melodice) se face, de cele mai multe ori, într-o manieră atât de nouă, atât de originală, încât nu ni se pare că este cazul să considerăm lucrările sale neoclasice ca tot atâtea *reveniri* la J. S. Bach, W. A. Mozart sau C. M. v. Weber. S-a exagerat întrucâtva în a atribui fiecăreia dintre compozițiile mai sus-citate un anumit model clasic. Așa, de pildă, în *Concertino* pentru instrumente de coarde noi nu reușim să distingem nici un element bachian. Abundă în schimb elemente ce amintesc de *Rag*."[378]

Fapt e că în timp ce Igor Stravinski răsturna virtual litera tradiției, în realitate îi transpunea în viață și în profunzimi insondabile spiritul. Și autorul monografiei apreciază că, „după W. A. Mozart, nici un alt compozitor nu a mai fost înzestrat cu o capacitate de asimilare atât de prodigioasă..."

Este bine cunoscut faptul că faza superioară a evoluției culturii muzicale occidentale a fost atinsă prin afirmarea sonatei și simfonismului care presupun confruntarea unor idei, reflex în planul artei a viziunii dialectice care presupune cele trei mari momente: teza, antiteza și sinteza. Sigur, dorința de înnoire l-a dus pe I. Stravinski, într-o primă fază a creației sale, poate cea mai extinsă, la evitarea acestei orientări, ceea ce a deschis geniului său posibilitatea de a pătrunde într-un univers sonor total diferit de ceea ce fusese auzit până la el. Compozitor ideal de balete, antisimfonist prin excelență, astfel apărea Igor Stravinski în timpul primelor faze ale activității sale creatoare. Și chiar în faza cea mai acută a „revenirilor neoclasice", el părea depărtat de o „întoarcere la simfonism". Compozitorul nu se folosea în acea etapă de procesul clasic al dezvoltării, nu deducea o imagine sonoră din altele anterioare, ci le juxtapunea și adesea le contrapunea în blocuri cu linii net delimitate, renunțând chiar și la dialectica armonico-tonală, fundamentată pe deosebirea dintre disonanță și consonanță. Pluralitatea de focare ale perspectivelor armonice, configurarea pe bază de blocuri eterogene juxtapuse, precum și rigiditatea geometrică a structurilor definesc, după părerea lui Roman Vlad, „momentul cubist" al artei stravinskiene. „Definirea acestei arte ca statică poate să mire pe mulți cititori deprinși să audă vorbindu-se de Igor Stravinski ca despre un compozitor căruia i se datorează câteva dintre creațiile cele mai exasperant de dinamice din întreaga istorie a muzicii. Adevărul este că staticitatea [...] este intrinsecă și privește structurile melodice și

[378] Roman Vlad, *Stravinski*, *op. cit.*, pp. 86-88.



Scanned with OKEN Scanner

armonice."[379]

Îndrăznim să avansăm ideea că spectaculoasa întoarcere la simfonism a lui Igor Stravinski ar avea ca sursă generatoare însăși concepția sa funciar funcțională asupra modului de a concepe muzica, și care i-a marcat întreaga activitate creatoare, iar orientarea către dodecafonie, la vârsta de 70 de ani, lăsa loc pentru a putea fi interpretată și ca tentația unui mare maestru de a sonda limitele până la care poate fi extins „sistemul" său, în cazul acesta până acolo încât să asimileze inclusiv seria celor douăsprezece sunete. Dar Roman Vlad, cunoscând bine sintezele și profunzimile creației sale, a sesizat la timp incubația serială în lucrările lui I. Stravinski, profetizându-i, parcă, faza dodecafonică și deschiderile spre lumea de astăzi a artei sunetelor.

Vorbind însă de funcționalitate, care presupune și existența unui centru de la care se pornește și către care se revine, se ajunge, implicit, la ideea de dezvoltare. „Dintre toate *revenirile* reale, virtuale sau prezumtive ale compozitorului", scrie Roman Vlad, „*întoarcerea la simfonism* marcată de *Simfonia în do* (subl. n.) este aceea care a avut influența cea mai profundă asupra conformației discursive a muzicii sale. Nu numai că I. Stravinski adoptă în *Simfonie* dialectica tematică și tehnica dezvoltării ce definește o astfel de formă, dar o face în modul cel mai consecvent și riguros, și anume abordând forma ciclică bazată pe un singur motiv, pe o idee tematică ce străbate în fiecare din părțile componente ale lucrării."[380]

Și dacă Roman Vlad reține în analizele sale și părerile altor exegeți ai operei lui I. Stravinski, aceasta nu-l împiedică să privească afirmațiile lor în mod critic sau să le amendeze atunci când e cazul (Th. W. Adorno, A. Schaeffner, A. Boucureschliev). Când o afirmație ca cea a lui Alexander Tansman, care consideră *Simfonia în trei mișcări* ca o adevărată *summa* (culme) a artei stravinskiene, o apreciază foarte potrivită, atunci o adoptă fără nici o rezervă. În *Simfonia în trei mișcări* pot fi identificate: «[...] explozivitatea eruptivă și pulsația anxioasă din *Sărbătoarea primăverii*, fervoarea ritmică din *Petruşka* și din *Nunta*; bucuria însuflețită din *Octet* și din *Capriccio*; afabilitatea din *Jeu de cartes*; plasticitatea timbrală din *Povestea soldatului*; seninătatea din *Apollon Musagète*; virulența discursivă din *Concertul pentru două piane*; tensiunea emotivă din *Simfonia Psalmilor*...»[381]

## 4.5. Convergențe

Exegeza asupra operei stravinskiene îi oferă lui Roman Vlad prilejul de a pune în discuție multiplele și complexele probleme ale muzicii moderne pe care le-a abordat, atât din perspectiva analistului stăpân pe mijloacele și procedeele componistice ale timpului, cât și din aceea a esteticianului care încearcă să afle menirea și locul artei în complexul

---

[379] Idem, p. 147.
[380] *Ibidem*.
[381] Cf. Alexander Tansman, *Igor Strawinsky*, Amiot-Dumont, Paris, 1948, p. 204; vezi Roman Vlad, *Stravinski*, *op. cit.*, p. 158.



Scanned with OKEN Scanner

spiritualității umane, să descopere valorile eterne ce-i conferă viabilitate acesteia, dincolo de mutațiile perceptibile la nivelul stilurilor muzicale, sau chiar dincolo de efemeritatea modelor. Și dacă ne gândim la faptul că Roman Vlad elabora studiile consacrate lui Igor Stravinski simultan cu monumentala *Istorie a dodecafoniei*, vom înțelege poate mai bine care a fost preocuparea sa esențială din acea perioadă, și anume răscrucea la care se afla muzica europeană de la început de secol, ce trebuia să aleagă între a se menține în sfera tonal-funcționalului sau, dintr-o dorință prometeică, a-l aboli: „problema centrală a cărei rezolvare pare să condiționeze însăși supraviețuirea artei sunetelor ca expresie unitară a spiritului se leagă de necesitatea de a recuceri acea unitate de limbaj care se rătăcise la răspântia post-romantică. Pornind de la acel punct de discrepanță, se părea că viitorul muzicii urma să se desfășoare sub semnul unei iremediabile sciziuni stilistice, care nu mai admitea nici o sinteză, ci se configura conform orientărilor tot mai divergente indicate de cromatismul total susținut de școala *atonaliștilor* vienezi și de curentul polidiatonic care a avut în Igor Stravinski pe exponentul său, desigur nu unic, dar cu siguranță cel mai genial și cel mai autorizat. În cadrul muzicii moderne și în raport cu dodecafonia, curentul polidiatonic dobândea aspectul și funcția *celeilalte eventualități* a noii muzici, înfățișându-se ca una dintre căile principale ale acesteia, chiar dacă astăzi se pot pune la îndoială posibilitățile unei continuări ale sale. Oricum, cu trecerea timpului, printr-un proces intrinsec involutiv, și mai ales în virtutea identificării sale cu gustul neoclasic, arta celor mai mari reprezentanți ai acestui ultim curent a început să se înscrie într-un spațiu diatonic tot mai descărnat și mai restrâns. La rândul ei, dodecafonia tindea, la A. Webern, și mai mult încă la continuatorii acestuia, către poziții care făceau să se întrevadă nu numai depășirea dodecafoniei înseși, înțeleasă ca articulare a spațiului sonor umplut cu cele douăsprezece note diferite ale sistemului temperat, ci chiar depășirea acestui spațiu printr-o lărgire căreia afirmarea mijloacelor electronice i-a luat, virtual, orice limită. În perspectiva aceasta, arta lui Igor Stravinski și curentul care-și trage originea de la Arnold Schönberg căpătau aparența unor orientări antinomice de neîmpăcat, mai mult decât a unor alternative dialectice rezolvabile. [...] sciziunea produsă în *corpus*-ul formal al muzicii europene la răscrucea post-romantică părea iremediabilă, elementele formale disociate nemaifiind pasibile de sinteză. Este adevărat că A. Schönberg, A. Berg și alți compozitori demonstraseră tendința către acel punct de întâlnire ideal, unde devine posibilă o sinteză între cuceririle curentului polidiatonic (caracterizat prin întrebuințarea elementelor poliarmonice, polimodale, politonale și, în general, de un concept de tonalitate înțeleasă într-o accepțiune mai largă decât cea tradițională) și ale curentului dodecafonic. Polarizarea tonală a spațiului dodecafonic și recuperarea, în însuși cadrul său, a entităților diatonice tradiționale ce se pot indica în operele lor, trebuiau interpretate ca simptome indiscutabile ale intențiilor lor în sensul acesta. Față de aceasta, e clar însă faptul că din partea celor mai de seamă exponenți ai antiteticului curent *polidiatonic* nu se făcuse nici un pas decisiv până acum câtva timp, cu excepția încercărilor lui Frank Martin, pentru o apropiere, pe alte căi, de același scop. În *Rake's Progress*, I. Stravinski părea să se fi îndepărtat de aceasta în mod definitiv. *Rake's Progress* a însemnat, în schimb, nu atât culmea neoclasicismului stravinskian, cât limita extremă a acestuia. Limita dincolo de care chiar și Igor Stravinski ar fi făcut pași hotărâtori în direcția



Scanned with OKEN Scanner

aceluiași punct de convergență.[382] [...] Spuneam, într-adevăr, că la I. Stravinski asistăm la un proces de germinație secretă de elemente care, ajunse la maturizare, se manifestă într-un mod neașteptat și surprinzător pentru cine nu a putut să-și dea seama de tot acel lent proces de incubație. Surpriza schimbării de direcție manifestată după *Rake's Progress* era cu atât mai mare cu cât se păruse, în prealabil, că Stravinski s-ar îndrepta în cu totul altă direcție. Fapt este că, înainte de a încheia perioada sa neoclasică, compozitorul a dus-o la ultimele ei consecințe; i-a rezumat modalitățile cele mai tipice într-o operă vastă, care ar putea să constituie pentru ea aproape o încununare. După cum spunea, pe bună dreptate, Massimo Mila, Igor Stravinski «a fost între cele două războaie întruchiparea neoclasicismului, căruia i-a conferit o profunzime și o strălucire care nu se găsesc la niciunul din exponenții săi. Astăzi, când era neoclasicismului s-a sfârșit (și este una dintre puținele certitudini care se pot enunța asupra epocii în care trăim), I. Stravinski a recunoscut, la timp, realitatea și s-a apropiat, puțin câte puțin, și prin cea mai surprinzătoare dintre convertirile lui, de cealaltă aripă a sensibilității muzicale contemporane, față de care opera sa a constituit timp de atâția ani o antiteză.»"[383]

*Canticum Sacrum ad Honorem Sancti Marci Nominis* (1955) reprezenta apoi sinteza cea mai vastă și mai esențială concepută de Igor Stravinski în acel moment special al evoluției muzicii europene. „De la melopeea gregoriană la scriitura weberniană cu intervale ample; de la procedeele medievale ale *organum*-ului și ale *faux-bourdon*-ului la structura serială; de la modalismul bizantin la polimodalism, la politonalitate, la atonalitate; de la arhaica diatonie la moderna polidiatonie, la cromatismul integral; de la fraze ce amintesc vechiul efect al lui *hochetus*, de la inflexiuni amintind de școala venețiană a Renașterii la încordatele curbe dodecafonice; de la capacitatea barocă a volumelor armonice la punctualismul contrapunctic al celor mai recente avangarde; de la ansamblul instrumental de veche stampă venețiană cu dispoziții instrumentale care atestă experiența *Variațiilor* pentru orchestră de A. Webern, orizontul formal al operei se mișcă între aceste elemente și aspecte care se dispun de-a lungul întregului arc al istoriei muzicale europene, toate reunindu-se în sinteza superioară de care am amintit. Și este extrem de semnificativ că o astfel de sinteză se înfăptuiește sub semnul dodecafoniei care, o dată mai mult, demonstrează esențiala sa virtute unificatoare."[384]

---

[382] Perspectivele unor asemenea dezvoltări au mai fost tratate în capitolul XXIII intitulat tocmai *Convergenze*, din lucrarea lui Roman Vlad *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.*, pp. 272-281.

[383] Vezi Massimo Mila, *Strawinky ha vinto dopo dieci anni* (*Stravinski a învins după zece ani*), articol publicat în nr. 39, anul II, 23 septembrie 1956 al săptămânalului *L'Espresso* din Roma (Roman Vlad, Stravinski, *op. cit.*, pp. 185-187). Aceleași idei sunt reiterate de Roman Vlad și în conferința *Ultima etapă de creație a lui Igor Stravinski (1952-1961)*, susținută la Westdeutscher Rundfunk și Norddeutscher Rundfunk, cu prilejul celei de a optzecea aniversări, la care au mai fost invitați și alți mari artiști și exegeți ai artei stravinskiene: Leo Schrade, Pierre Souvtchinsky, Helmut Kirchmeier, Aurel von Milloss, K. H. Ruppel, Jean Cocteau, Heinrch Lindlar, Hans Curjel, Reinhold Schubert, Pierre Boulez, Paul Sacher și Oscar Fritz Schuh. Conferințele au apărut în volumul *Igor Strawinsky*, Westdeutscher Rundfunk, Köln, 1963.

[384] Roman Vlad, *Stravinski*, *op. cit.*, pp. 193-194.



Scanned with OKEN Scanner

Încadrând baletul *Agon* și celelalte opere seriale ale compozitorului în panorama generală a muzicii dodecafonice[385], Roman Vlad evidențiază, în *Istoria dodecafoniei*, contribuția lui I. Stravinski în pătrunderea acestei tehnici dar și măsura și semnificația influenței experienței dodecafonice asupra creației stravinskiene. „Când am scris această carte, afirmam că ciclul dodecafoniei în istorie s-a încheiat. Mi s-a atribuit meritul de a fi prevăzut faza dodecafonică în creația lui Igor Stravinski, *am profetizat-o* cu douăzeci de ani mai înainte. Eram sigur că nu vor fi poate compozițiile sale cele mai importante, dar I. Stravinski era un compozitor prea sensibil, prea *actual* ca să nu fi ajuns și la acest mod de exprimare."[386] În *Threni*, prima compoziție stravinskiană în întregime dodecafonică (pe care Roman Vlad a comentat-o în premieră absolută la Festivalul din Veneția, 23 septembrie 1958), cercetând potențialitățile tonale inerente „materiei prime" seriale de care se folosește I. Stravinski pentru a modela edificiul sonor al lucrării, Roman Vlad explică modul specific al compozitorului de a concepe scriitura dodecafonică din punct de vedere tonal, sintezele foarte complexe obținute cu entități simple (bicorduri și tricorduri sau cvadricorduri) dar capabile să formeze «noduri ale unui dens și solid țesut tonal». Astfel, constanta stilistică stravinskiană, pusă în evidență de nenumărate ori de Roman Vlad, rămâne intactă. Dar savoarea elementelor pe care Igor Stravinski le sintetizează rămâne diatonică. Firește, el nu folosește elementele amintite pentru a constitui entități armonice și raporturi tonale care reintră în schemele transmise de secolele XVIII și XIX. Ceea ce vedem nou la I. Stravinski este faptul că „asemenea elemente nu mai apar eterogene din punct de vedere tonal, ci unificate de structurarea serială". Și aici Roman Vlad pune problema „dacă I. Stravinski n-a contribuit într-o măsură mai mare decât A. Berg și chiar A. Schönberg în a da un răspuns problemei formulate de A. Schönberg într-o notă de la p. 487 din lucrarea sa *Harmonielehre* (*Universal* Edition, Viena, 1922), privind «chestiunea dacă modul în care se leagă noile sonorități nu constituie tocmai tonalitatea unei serii de douăsprezece sunete». Și va fi poate aceasta misiunea unică pe care I. Stravinski, conform cu carcateristicile naturii și sensibilității sale muzicale, o va fi îndeplinit în cadrul istoric al dodecafoniei. Oricum [...] trebuie să fie bine înțelese afirmațiile lui I. Stravinski privind faptul că intervalele seriilor sale «suferă o atracție tonală» și că el compune vertical simțind «armonic, așa cum făcuse întotdeauna». Și, într-adevăr, ascultând *Threni*, care totuși este o operă pe de-a întregul dodecafonică și serială, ai impresia unei lucrări conduse de aceeași sensibilitate tonală și modală care era tipică pentru toate operele de maturitate ale lui Igor Stravinski."[387]

Dar sintezele stravinskiene continuă cu fiecare lucrare. În *Memories and Commentaries*, la pagina 106, compozitorul declară că a descoperit «combinații seriale» noi pentru el și compunând *Movements* pentru pian și orchestră (1959) era pe punctul de a deveni «tot mai mult un compozitor serial», iar această creație reprezintă «muzica cea

---

[385] Vezi Roman Vlad, capitolul XII, *Strawinsky e la dodecafonia*, pp. 161-175 și *Appendice II «Agon» di Strawinsky*, pp. 329-339 din *Storia della dodecafonia*, *op. cit.*

[386] Viorel Munteanu, *Un muzician de origine română în cultura italiană - Roman Vlad*, Almanah *Convorbiri literare '85*, Iași, p. 181.

[387] Roman Vlad, *Stravinski*, op. cit., p. 227.



Scanned with OKEN Scanner

mai avansată din punct de vedere al construcției»[388]; după însăși părerea lui I. Stravinski, dezvoltarea poate cea mai semnificativă care se verifică în *Mișcări* este «tendința» lor «spre antitonalitate».

În *Poétique musicale* Igor Stravinski imaginase termenul de «antitonal» care, departe de a implica o negare a tonalității, îi reafirma existența ca pe cea a unei forțe ce nu se poate elimina, ci, cel mult, neutraliza. Și pentru a lămuri și mai bine ideile sale referitoare la aceasta, el dădea ca exemplu un avion care zboară învingând forța de gravitație, și care nu din această cauză devine *agravitațional*. „[...] Ceea ce ne preocupă este mai puțin tonalitatea propriu-zisă, cât ceea ce s-ar putea numi polaritatea sunetului, a unui interval sau chiar a unui complex sonor [...]. Sistemul tonal și-a trăit traiul [...]. Prin aceasta s-a deschis o poartă către ceea ce s-a numit, în mod abuziv, *atonalism*. *A*-ul privativ indică o stare de indiferență cu privire la termenul pe care îl anihilează, fără a-i contesta existența [...]. Dacă s-ar spune despre muzica mea că este atonală, aceasta ar însemna că am devenit surd față de tonalitate. Or, este posibil să mă țin mai mult sau mai puțin în domeniul strict al tonalității, pentru ca apoi să o sfărâm cu bună știință pentru a stabili o alta. În acest caz, nu sunt *atonal*, ci *antitonal*."[389]

Dacă I. Stravinski remarcă în *Movements* o tendință antitonală, Roman Vlad apreciază că „în această lucrare el a realizat în mod efectiv ceea ce formulase în linie teoretică și în formă ipotetică: să scrie o piesă în care forțele tonale să fie constant supuse...". „Această lucrare, datorită complexității structurilor sale, depășește tot ceea ce a scris Igor Stravinski până atunci și, mergând dincolo de limitele artei lui A. Webern, marchează punctul maxim de apropiere a lui I. Stravinski de tânăra avangardă post-weberniană. [...] Compozitorul nu renunță însă la echilibrarea, într-un anumit sens, a impulsului către viitor, prin lărgirea razei de asimilare a muzicii sale către trecut. Combinațiile poliritmice ale *Mișcărilor* conduc într-adevăr, și *ex-confesso*, la opere foarte vechi, cum sunt de exemplu al doilea *Agnus Dei* la trei voci, *Missa l'Home armé*, de Josquin des Près, *Pour la deffault du Dieu Bacchus*, de Baude Cordier, și unele fragmente din Codul Ciprului. Anumite particularități ritmice amintesc de Guillaume de Machault și în general de tradiția Motetului isoritmic din secolul XIV. Astfel, în oglinda propriului stil Igor Stravinski reînnoiește și continuă miraculoasa sa reconstrucție de aspecte care îmbrățișează de aici înainte întregul arc al tradiției muzicale din Occident."[390]

*Variațiunile pentru orchestră*,[391] scrise în 1963 și 1964, atestă o tendință spre o

---

[388] *Idem*, p. 235.

[389] Vezi Igor Stravinski, *Poetica muzicală*, *Editura muzicală*, București, 1967, p. 40 și Roman Vlad, *Stravinski*, *op. cit.*, nota 9, pp. 214-215.

[390] Roman Vlad, *Stravinski op. cit.*, p. 237

[391] Prima audiție a avut loc la Chicago, la 17 aprilie 1975. În Europa, *Variațiunile* au fost executate, în același an, la Varșovia, în timpul primei vizite a lui Stravinski în Polonia, după patruzeci de ani de absență. În privința descendenței etnice a lui Stravinski există neconcordanțe între diverșii săi biografi. Mulți consideră familia lui de origine rusă. Alții, ca Lindlar, susțin că «atât din partea tatălui cât și a mamei sale, Stravinski provine dintr-o nobilime de țară malorusă», adică ucraineană. Ascendența poloneză a familiei tatălui a fost menționată de E. M. Malipiero și



Scanned with OKEN Scanner

subtilă complexitate și o desprindere totală de contingență, spre o sublimare care anulează orice posibilitate de referire a figurilor sonore la motive existente. Dificultatea de înțelegere o egalează și poate o depășește pe cea a *Mișcărilor*, deoarece „polimorfia structurală apare împinsă până la acea limită dincolo de care ea poate să se transforme virtual în contrariul său, adică în amorfie". În acest sens, Roman Vlad menționează o afirmație a criticului polonez Tadeusz Kaczynski după care «[...]autonomia fiecărei părți și atomizarea formală a lucrării merg atât de departe încât ating - conform legii polarității – aleatorismul.»"[392] În alegoria biblică pentru televiziune *The Flood* (*Potopul*) s-a putut observa modul în care Igor Stravinski s-a folosit de „o răsturnare dialectică de acest gen, pentru a înfățișa amorfia Haosului prin intermediul unei ingenioase hiperstructurări a integralelor dodecafonice. În *Variațiuni*, aceeași dispunere instrumentală pare să dezvăluie intenția compozitorului de a face posibilă realizarea de fâșii sonore foarte dense și în același timp atât de disonante încât să dobândească o ușurință aproape imaterială."[393]

## 4.6. Roman Vlad despre alte sinteze stravinskiene

Prin „sistemul" conceput, Igor Stravinski a asimilat și a reformulat toate tehnicile componistice ale timpului său, ridicând nivelul de abstractizare al gândirii muzicale. Cea mai bună dovadă în sensul acestei afirmații o constituie mărturiile unor mai tineri compozitori, pe atunci, dar notorii astăzi prin personalitatea lor. Aaron Copland spunea că I. Stravinski ar fi influențat patru generații de compozitori americani. Iar P. Boulez îl considera una dintre „călăuzele sale cele mai constante", și aceasta atât înainte cât și după descoperirea lui A. Webern care îi „deschisese căi pe care Cl. Debussy și I. Stravinski nu le puteau imagina, în domeniul intensităților și al timbrurilor". Roman Vlad consideră că „departe de a se exclude reciproc, personalități ca Cl. Debussy, I. Stravinski, A. Schönberg, A. Berg și A. Webern ar fi fost necesare, deși nu în aceeași măsură, se înțelege, pentru a concretiza ceea ce astăzi ni se prezintă ca noul limbaj universal al artei sunetelor în diversele sale dimensiuni și în diversele sale aspecte. Compartimentele etanșe care păreau că despart și izolează iremediabil diferitele zone și diferitele linii directoare ce determinau, conform unor aparențe eterogene, evoluția muzicii secolului XX, sunt astăzi pe cale de dispariție. [...] Se poate observa că între experiențele creatoare ale diferitelor curente în mod aparent divergente și deseori, în mod declarat, dușmane, nu încetaseră să aibă loc schimburi invizibile, dar fecunde. Dintre toți marii compozitori ai secolului XX, Igor Stravinski a fost cel mai deschis, cel mai puțin legat de prejudecăți, cel mai puțin dogmatic, și de aceea și raportul de acțiune reciprocă ce s-a instaurat între el și curentele vii ale muzicii timpului său a putut să se confirme ca unul dintre cele mai stimulatoare și mai fecunde, pe care un muzician îl întreținuse vreodată, de-a lungul

---

Alex. Tansman. Această ultimă informație, care corespunde realității, Roman Vlad a aflat-o de la compozitor. Vezi Roman Vlad, *Stravinski, op. cit.*, nota 3, p. 15.

[392] *Idem* p. 252; vezi și Tadeus Kaczynsky, *Igor Strawinky acht Tage in Warschau*, în *Melos*, nr. 9, septembrie 1965, p. 319.

[393] *Ibidem*.



Scanned with OKEN Scanner

întregii istorii a muzicii noastre."[394]

Nu de puține ori I. Stravinski a afirmat că «muzica, din cauza esenței ei, este incapabilă *să exprime* ceva: un sentiment, o atitudine, o stare pshihică, un fenomen natural etc.» Față de explicitele informații antiexpresive și antipsihologice cuprinse în paginile din *Cronica vieții mele*, aserțiunile din *Poétique* „aduc un corectiv în sensul că se renunță la negarea absolută a potențialității expresive și a afinităților psihologice ale muzicii (I. Stravinski, într-adevăr, recunoaște că muzica, «care se îmbină cu timpul psihologic», devine aptă pentru «a traduce impulsurile emotive ale autorului» sub imperiul «voinței sale de a se exprima»), compozitorul mărturisind o anumită preferință pentru tipul de muzică pe care o consideră legată de «timpul ontologic». Este limpede apoi că negarea conținutului expresiv al acestui ultim tip de muzică este în funcție de revendicarea la o participare a sa la realitatea absolută a Ființei, prin analogie cu estetica lui Eduard Hanslick care, dacă nu recunoaște muzicii «vreun conținut sentimental», o face pentru că, după părerea lui, numai prin intermediul unei astfel de negări i se poate «salva conținutul spiritual». Acceptând afirmația lui I. Stravinski, în ceea ce privește predilecția sa pentru o muzică aptă să renunțe la contraste, pentru a-și cuceri un sublim «calm dinamic», suntem totuși departe de a înțelege că o astfel de preferință ar justifica părerea că în întreaga sa operă predomină lucrările ce se pot atribui acestei ultime categorii. Dimpotrivă, tocmai în capodoperele din perioada primei sale maturități (și în special *Sărbătoarea primăverii*), iraționalele elemente dionisiace par să covârșească momentul apolinic pe care, într-un alt fragment din *Poétique*, Igor Stravinski îl identifică cu predominarea ordinei constructive, transferând simbolurile de la sfera spirituală creștină la aceea a mitologiei grecești."[395]

O părere pe care Roman Vlad o consideră îndoielnică este aceea că muzica ar mijloci în mod real și direct revelarea unei realități transcendentale. „Chiar dacă i-am recunoaște unele implicații ontologice posibile, trebuie să spunem că muzica nu se poate constitui ca instrument de cunoaștere metafizică și că, mai puțin decât oricare dintre arte, ar putea să se manifeste în spații diferite de acela care se oferă experienței noastre senzoriale, așa cum am scris de altfel cu alt prilej în legătură cu concepția schönbergiană a spațiului sonor. Raportul formelor sonore cu transcendența se poate stabili pe un plan pur simbolic sau poate cel mult să dea loc la corelații indirecte. Ceea ce posedă în schimb muzica, având rolul de complement al facultăților ce permit omului să se oglindească în ea, este forța (cunoscută din totdeauna rânduitorilor de rituri religioase) de a face pe om să uite de sine însuși și de a-l predispune astfel la contemplație metafizică. În acest sens, cum am mai spus-o, I. Stravinski precizează în *Poétique musicale* semnificația profundă a muzicii, scopul ei esențial, izvorât din dubla menire «de a promova o comuniune, o uniune a omului cu aproapele său și cu Ființa», în timp ce în *Croniques de ma vie* el se ridicase împotriva oricărei imixtiuni a ordinii umane în cea divină. Ceea ce am afirmat mai sus poate explica aparenta condradicție dintre afirmațiile împotriva «artei ca religie» a lui I. Stravinski și concepția sa despre muzică drept «mijloc de comuniune cu Ființa».

---

[394] Roman Vlad, *Stravinski, op. cit.*, pp. 233-234.
[395] *Idem*, pp. 32-33.



Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce Igor Stravinski refuză pe bună dreptate este de a folosi eventualele implicații metafizice ca argument al muzicii, intenție care se traduce adesea în forme sonore lipsite de orice sens muzical concret și care pretind să înlocuiască ambițioase sensuri metafizice inexistente."[396]

Astăzi, după aproape un secol de dramatice transformări în peisajul muzicii, dar și al esteticii și teoriei artei, când cele două orientări, aparent ireconciliabile în abordarea fenomenului artistic, intuiționistă și scientistă, par să fi renunțat la atitudinile exclusiviste și absolutiste ce s-au dovedit nefertile pentru fiecare dintre ele, perenitatea operei stravinskiene ne oferă un solid argument pentru a spera în apariția unor noi și inedite sinteze.

Demersul analitic la care Roman Vlad supune opera stravinskiană aduce, credem, o lumină proprie, reușind să reveleze, de fiecare dată, cu argumente pertinente, această lume „esoterică" a sunetelor, lume în care, poate mai greu decât în oricare dintre arte, se poate vorbi despre ceea ce se află dincolo de fenomenul propriu-zis.

Beneficiind, ca și Igor Stravinski de altfel, de tripla calitate de creator, intepret și comentator, Roman Vlad dispune, în exegeza sa, de tot arsenalul teoretic și practic necesar acestei încercări temerare din care iese, credem, deplin victorios.

Comentând volumul lui Roman Vlad despre Igor Stravinski în *The Music Review*, renumitul critic și muzicolog englez Ronald Stevenson remarca, în 1959: „Roman Vlad este un muzician înzestrat cu multe talente: compozitor, pianist, conferențiar, profesor, organizator de concerte, toate acestea pe lângă faptul că este și unul dintre muzicologii de frunte ai Italiei". Muzician de mare prestigiu universal, adăugăm noi, acum, când încercăm să pătrundem mai adânc în lumea monumentalei sale opere componistice și muzicologice, pentru a o restitui, fie și în parte, culturii române. „Nu ultima dintre calitățile pe care le posedă Roman Vlad este capacitatea de a te face să gândești, așa cum unii ne fac să râdem", continuă Ronald Stevenson. „Am meditat de multe ori asupra lui Igor Stravinski, dar Roman Vlad este singurul care m-a făcut, de la o vreme încoace, să revin asupra acestui subiect, adică singurul, în afară de I. Stravinski însuși, care, mai mult decât oricare alt compozitor contemporan, te invită să-ți menții, în permanență, gândirea trează. [...] Igor Stravinski este reprezentativ pentru epoca sa într-un mod pe care nu-l poate egala nici un alt compozitor. Geniul lui îl duce în cele din urmă la limitele îndrăznelii, ale bizareriei și chiar ale banalului. Îndrăzneala sa este cea a unui mare model artistic în muzică. Bizareria lui este atât galantă cât și colerică, și constituie motivația, dacă nu scuza, eclectismului său prodigios. Îi acceptăm banalitatea deoarece este intenționată, gargantuescă și pentru că este atât de caracteristică epocii sale."[397] „Igor Stravinski este un geniu, și așa cum a afirmat [...] Pablo Picasso, geniile sunt monștri, dar monștri admirabili, fără ei nu am putea trăi."[398]

Tot la căutarea unor repere stilistice făcea aluzie și William Austin atunci când își intitula a sa istorie a muzicii, în 1966, *Music in the 20 th Century from Debussy through*

---

[396] *Idem*, pp. 196-197.
[397] Ronald Stevenson, *Strawinsky by Roman Vlad*, *op. cit.*, pp. 80-82.
[398] Jean Cocteau, *Igor Strawinsky*, Westdeutscher Rundfunk, Köln, 1963, p.46.



Scanned with OKEN Scanner

*Strawinky*[399] (*Muzica secolului XX de la Debussy la Stravinski*), sintetizând de fapt o întreagă evoluție istorică. Afirmația conținută în acest titlu este întărită de părerile altor muzicieni de prestigiu privind muzica contemporană: Pierre Boulez alege ca puncte cardinale pe A. Webern și I. Stravinski, Roman Vlad socotește că A. Schönberg și I. Stravinski sunt doi *chefs de file* de egală importanță. Și William Austin pune, de altfel, alături de numele lui I. Stravinski pe cele ale lui A. Schönberg și B. Bartok, oferind, de asemenea, jazzului (de care I. Stravinski se apropie) o mențiune specială și completând aceste jaloane de bază cu realizările lui P. Hindemith, A. Webern și S. Prokofiev; un simplu examen statistic însă îl găsește pe creatorul *Sărbătorii primăverii* omniprezent. Aceste afrimații nu fac decât să confirme flerul și intuiția artistică ale lui Roman Vlad, care-și alege drept obiect al exegezei sale, cu mai bine de zece ani înainte de William Austin, creația lui Igor Stravinski.

Desigur, nu ne-am propus și credem că nici nu era cazul, să comentăm aici toate studiile lui Roman Vlad destinate operei stravinskiene, multe dintre ele, nu mai puțin importante decât cele menționate, fiind răsfirate în publicațiile de specialitate ale timpului. Dar chiar și numai prin semnalarea acelor idei atât de valoroase desprinse de autorul *Istoriei dodecafoniei* atunci când supune analizei sale fenomenul Igor Stravinski (de la celebrele balete *Pasărea de foc, Petruşka* sau *Recitind «Sărbătoarea primăverii»* la aforisticul *Greeting Prelude for the eightienth birthday of Pierre Monteux*[400], de la conceptul lui I. Stravinski privind funcționalitatea și răsfrângerea acesteia în tonalitatea lărgită, în dodecafonie și în neomodalismul de astăzi, la aserțiunile referitoare la expresie sau revelarea prin arta sunetelor a unei realități transcendentale), putem afirma că verbul lui Roman Vlad are o reală forță de persuasiune, însuși Igor Stravinski susținând că monografia ce-i fusese dedicată era cel mai bun studiu apărut vreodată în lume. Și, cu toate acestea, Roman Vlad anunță pregătirea unei noi lucrări consacrate creației lui Igor Stravinski, văzute din perspectiva inovațiilor cuprinse în *Sărbătoarea primăverii*. Un demers muzicologic căruia i s-a consacrat o întreagă viață, constituindu-se într-un adevărat *work in progress*.

---

[399] William Austin, *Music in the 20 th Century from Debussy through Strawinky*, W. W. Norton & Company, New York, 1966, vezi Vladimir Popescu-Deveselu, *Stravinski* de Roman Vlad, *op. cit.*, p. 113.

[400] «*Preludiu de felicitare pentru a optzecea aniversare a lui Pierre Monteux*».



Scanned with OKEN Scanner

# 5. Roman Vlad – eseist pe teme muzicale

Deși nu a practicat niciodată critica muzicală ca îndeletnicire propriu–zisă, așa cum declară, de alfel el însuși (Roman Vlad considerându–se „eseist pe teme muzicale"), întrega sa operă muzicologică este străbătută de un pronunțat și rafinat spirit critic, născut dintr–o profundă și autentică pasiune pentru arta muzicală. „Întotdeauna am simțit dorința să fac și pe alții să iubească ceea ce iubesc eu – spune Roman Vlad –, ceea ce a determinat prelungirea activității mele de pianist, pedagog, conferențiar, eseist pe teme muzicale (în serviciul difuzării culturii muzicale), de asemenea, activitatea de organizare și luptă de apărare a drepturilor de autor, morale și materiale"[401] (în calitate de președinte al *Societații Italiene de Muzică Contemporană* și al *Confederației Internaționale a Societăților de Autori și Compozitori – CISAC* etc.).

Cu toate acestea, R. Vlad nu s-a reținut niciodată în a–și afirma punctul de vedere atunci când a considerat că prin cuvântul său putea contribui la afirmarea unor valori în domeniul creației, interpretării sau teoriei artei muzicale. Sunt edificatoare în acest sens sugestiile date compozitorului D. Milhaud, a cărui evoluție ezita în orientarea ei spre dodecafonie, sau aprecierile critice la adresa unor lucrări dramatice de Benjamin Britten, ce s–au dovedit a fi de o indiscutabilă probitate (și să nu uităm că aceste nume notorii erau încă în viață), apoi reținerile exprimate chiar față de unele aspecte ale creației lui A. Schönberg, fiind, în același timp, unul dintre cei mai autentici admiratori ai maestrului vienez; sau rezervele în fața oricăror avangarde extremiste, cărora, de fiecare dată, le–a demontat esteticile îndoielnice. În același timp, Roman Vlad a fost ani de–a rândul comentator muzical la RAI, codirector al impresionantei publicații *Enciclopedia dello spettacolo,* membru în colectivul de redacție al *Noii Reviste Muzicale Italiene* și al Revistei *L'Immagine*, o prezență activă la cele mai mari festivaluri internaționale de artă modernă și, poate mai mult decât atât, a condus cele mai importante instituții muzicale și festivaluri din Italia, posturi care nu puteau fi incredințate , cum ușor se poate înțelege, decât unor oameni cu o pregătire muzicală de excepție, dar și cu un spirit critic autentic.

Muzicologia este una dintre cele cinci domenii în care se manifestă pregnant personalitatea sa, alături de compoziție, dirijat, interpretare pianistică și pedagogie muzicală. Dacă avem în vedere doar două din aspectele preocupărilor sale în domeniul muzicologiei, cea de publicist la radio – televiziune și în presa scrisă și, mai ales, cea de autor de volume reprezentative în muzicologia europeană și mondială: *Modernitate și tradiție în muzica contemporană, Istoria dodecafoniei, Muzica religioasă a lui Igor Stravinski, Dallapiccola, Stravinski, Avatarurile unei capodopere – Analiza comparată a celor două versiuni ale operei «Puritanii» de V. Bellini, Călătorie spre centrul muzicii, Introducere în cultura muzicală* vom realiza adevărata dimensiune a cercetătorului și a exegetului Roman Vlad (de văzut titlurile scrierilor sale muzicologice – studii,

---

[401] Roman Vlad, *Tre Poesie di Montale*, în *Autoanalisi dei compositori italiani contemporane, op. cit.*, p. 44.



Scanned with OKEN Scanner

comunicări, conferințe, volume, casete audio de educație muzicală, interviuri – în *Catalogul creației*, la sfârșitul lucrării noastre). Forța sa critică stă, în special, în analizele textelor muzicale și în investigarea istoriei limbajului sonor, iluminând cu inteligență germenii artei contemporane din marile opere ale trecutului.

Putem spune că Roman Vlad întrupează un rar și fericit caz de teoretician ce abordează fenomenul din interiorul său, având în vedere, cum spuneam, faptul că s–a manifestat în toate planurile artei muzicale. Și nu de puține ori am putut constata cum cercetătorul l–a stimulat pe creator, cum ar fi cazul compunerii finalului *Artei fugii* de J. S. Bach (despre care în muzicologia germană s–a afirmat că Roman Vlad a descoperit „Oul lui Columb"), iar muzicologul a profitat, cum este și firesc, la fiecare pas de cunoștințele adânci și vaste ale compozitorului. „Pentru mine, muzica reprezintă raportul meu cu lumea înconjurătoare, raportul meu esențial nu numai cu oamenii, cu proximul meu, ci cu lumea întreagă, cu cosmosul, cu tot ce vreți. Asta este, cred, muzica pentru mine"[402] – spune Roman Vlad.

Metoda, spiritul analitic și sintetic, de o pătruzătoare forță, pot fi regăsite în toate planurile activității sale. „La curent cu ultimele evoluții din experimentalismul european – scrie muzicologul și criticul englez Ronald Stevenson, cu prilejul apariției primului volum de muzicologie, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea* –, Roman Vlad nu subscrie totuși la *credo*–ul la modă al multora dintre contemporanii săi: cel al «ilegitimității expresiei». Este încurajator să aflăm că Vlad recunoaște existența unei supremații spirituale în artă, fără care există permanent pericolul ca măiestria tehnică să o ia razna. Și e bine că ne–a amintit că într–o perioadă care, pentru prima oară în istorie, a făcut un cult din muzica separată de reprezentarea faptică (radioul și muzica electronică), adică muzica de gramofon văduvită de elementul uman și spiritual, Hindemith a scris *Mathis der Mahler*, Dallapiccola *Canti di Prigionia*, iar Stravinski *Symphony of Psalms*.

[...] Pana lui Vlad e ca o rază de lumină infraroșie care sondează trecutul și prezentul muzicii. Originalul său spirit de aventură și explorare aproape juvenil este temperat de maturitatea minții care îl ține sub control. El deține un stil în proză foarte select care îi permite să spună ceea ce vrea să spună; în această privință se deosebește atât de mult de acei tautologi muzicologici ai zilelor noastre, care, fără ambiguitatea lor, ar semăna foarte mult cu împăratul lui Hans Andersen – nudiști mentali înveșmântați în hârtie mânjită cu cerneală tipografică."[403]

Iată cum recomanda, încă din 1955, renumitul muzicolog Massimo Mila același prim volum al lui Roman Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*: „Calitatea de compozitor și muzician, expert în probleme de interpretare și creație, îi conferă lui Roman Vlad un statut de invidiat în exegeza muzicală. Acesta este de fapt punctul de plecare al criticii sale muzicale, din fericire nu și punctul terminus. Critica sa nu se limitează la analize tehnice, exerciții gramaticale și sintactice. Roman Vlad posedă o surprinzătoare cultură literară și filosofică, ce îl pune în posesia unui solid concept general despre artă și îi permite

---

[402] Alexandru Pascu, *Seară de neuitat – întâlnire la Iași*, interviu acordat de Roman Vlad revistei *Cronica*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad*, *op. cit.*, p. 50.

[403] Ronald Stevenson, *Book Review*, în *The Chesterian*, vol. XXXI, nr. 190, Londra, Spring 1957, pp. 131 – 133.



Scanned with OKEN Scanner

să evadeze în mod fericit din limitele profesionale: el știe foarte bine că realitatea artei sunetelor nu se epuizează în raporturi tonale și armonice și nici în pure probleme de limbaj, înțelese ca o fatalitate determinantă, inerentă factorilor tehnici. El spune: «orice judecată critică privind valoarea unei muzici nu poate să facă abstracție de cercetarea și identificarea punctului de întâlnire și a acțiunii comune a vectorului istoric obiectiv și a celui subiectiv, definit ca trăire afectivă».

Roman Vlad, acest muzician născut în România, naturalizat în Italia, din punct de vedere spiritual se simte acasă în orice parte a lumii moderne și posedă o surprinzătoare obiectvitate. El se ține departe de polemicile înveninate ale altora și se mișcă surâzător și amabil, dorind să recunoască fiecăruia ce i se cuvine, independent de orice discriminare ideologică sau de altă natură. Capacitatea de a depăși limitele propriului temperament și a propriei formații, pentru a înțelege și aprecia ceea ce este altfel decât propriul eu, este facultatea principală care distinge critcul de rasă, susținut de o certă vocație istorică, de criticul de ocazie. Roman Vlad posedă această facultate într–o măsură rar întâlnită la mulți critici puri, cărora le lipsește uneori și o minimă doză de creativitate.

Acest interes sincer pentru adevărul istoric, alături de o competență tehnică de prim ordin, care însă nu se închide în sine însăși, dar menține o strânsă aderență filologică față de opera de artă, chiar în explicațiile valorilor sale absolute, sunt detaliile care ne fac să considerăm această carte ca o apariție rară în domeniul criticii muzicale și ne permite să o recomandăm ca un ghid de încredere în jungla muzicii contemporane.“[404]

Conexiunile pe care Roman Vlad le stabilește între muzica italiană și muzica românească au, desigur, un caracter privilegiat. Prin apropierea sa de Alfredo Casella se continuă de fapt o mai veche relație între muzica italiană și muzica românească consacrată de prietenia lui Alfredo Casella cu George Enescu, prietenie pe care Roman Vlad a evocat–o adesea, reeditând confesiunile lui Casella. Astfel, titlul eseului său *Enescu și Italia* are, pe lângă semnificația strict muzicologică, și una afectiv sentimentală.

„Relațiile dintre muzica românească destinată să înflorească în secolul XX sub impulsul hotărâtor a lui George Enescu și muzica italiană reformată în sens modern, mulțumită compozitorilor aparținând generației celor născuți în jurul anului 1880, cu Alfredo Casella în frunte, s–au stabilit, s–ar putea spune, *a priori*, chiar în faza propedeutică, de pregătire a dezvoltărilor ce au determinat trăsăturile caracteristice astăzi situației artei muzicale în cele două țări latine. Martorul primului nod împletit între Enescu și Italia este însuși Casella. [...] în cartea sa *I Segreti della Giara*, publicată la Milano în 1941, Casella dedică lui Enescu câteva pagini extrem de călduroase în care vorbește de trăinicia și apropiata prietenie pe care a avut–o cu Enescu; îi descrie și pune în relief imensele calități artistice și omenești și își exprimă recunoștința pentru tot ce a primit pe tărâm material și spiritual de la colegul său român.

În mod evident, diferența de maturitate artistică între cei doi tineri a fost mult mai mare decât diferența de vârstă pur și simplu, în sensul că Enescu era mult mai avansat decât Casella. Așa se explică rândurile din cartea menționată în care Casella afirmă,

---

[404] Massimo Mila, *Prefazione*, în volumul *Modernità e tadizione nella musica contemporanea* de Roman Vlad, *op. cit.*, pp. 12 – 14.



Scanned with OKEN Scanner

referindu–se la Enescu: «El mi–a împărtășit cu largheţe sfaturi privitoare la interpretare și a ştiut să mă orienteze în mod util și pe tărâmul compoziției. Prin el am învățat să cunosc, să aprofundez – și deci să iubesc – pe Schubert și pe Brahms, ceea ce a fost, în acest din urmă caz, un adevărat noroc, deoarece maestrul din Hamburg era pe atunci cu totul neînțeles și subapreciat ...». Și Casella mai adaugă că după ieșirea sa din Conservator a continuat să studieze cu ajutorul sfatului «unor colegi ca Ravel și Enescu». [...] Enescu a exercitat o influență importantă și durabilă asupra lui Casella. Compozitorul italian însuși nu o ascundea: vorbind despre prima sa *Simfonie* în si minor, op. 5, scrisă în 1906 și tipărită la Editorul *Mathot* din Paris, Casella indică în această primă lucrare simfonică de mari proporții influența lui Enescu alături de cea a lui Brahms!

Pe de altă parte, afinitatea electivă dintre cei doi muzicieni fusese consfințită cu un an înainte, adică în 1905, de faptul că Enescu dedicase lui Casella prima sa *Simfonie* în mi bemol major op. 13. Cu Casella la pian și Louis Fournier la violoncel, Enescu constituie un Trio de mare prestigiu care obține numeroase succese. [...] E semnificativ că amândoi au trebuit să–și croiască drumul spre folclorul autentic, spre procedeele și structurile sale lăuntrice trecând prin experiența unei muzici *populare,* dar nu *poporale*, de tip pseudofolcloristic sau semifolcloristic. Și în perspectiva aceasta, exemplul lui Enescu a fost urmat de Casella: chipul în care utilizează în Rapsodia *Italia* (compusă în 1906) *Funiculi – Funicula* nu diferă prea mult de acela în care Enescu se servise cu câțiva ani înainte de *Am un leu și vreau să–l beau* și de *Ciocârlia* în *Rapsodia* op. 11 n. 1. Pe de altă parte s–ar putea foarte bine ca finalul *Suitei I pentru orchestră* op. 9, despre care Enescu vorbea ca de «un fel de tarantelă fantastică», să fie nu numai un omagiu dar și un reflex al sensibilității italiene a lui Casella. Pe de altă parte, nu trebuie să uităm că deja în 1895 Enescu scrisese o mică *Tarantelă* pentru vioară și pian. În orice caz, raportul Enescu – Casella n–a fost un raport unilateral: colaborarea cu un artist cum este Casella, alături de Casals și Cortot, nu numai că procura lui Enescu mari «satisfacții artistice», dar totodată «îi stimula propria sa desăvârșire profesională».“[405]

Muzica românească s–a aflat în mod constant în atenția lui Roman Vlad, compozitorul și muzicologul asumându–și cu devoțiune rolul de propagator al creației muzicale românești peste hotare. Nu odată Roman Vlad și–a exprimat admirația față de valoarea incontestabilă a școlii muzicale românești contemporane despre care afirmă că reflectă „cele mai diferite, cele mai tipice tendințe ale avangardei muzicale a Occidentului, mai puțin limitele acesteia.“[406]

Prin participarea la câteva ediții ale Festivalului Internațional *George Enescu* (susținând importante comunicări referitoare la opera marelui muzician) și prin numeroase vizite întreprinse în țară (vor rămâne de neuitat conferințele de la Iași, București, Cluj sau cursurile de compoziție din cadrul *Vacanțelor muzicale* de la Piatra Neamț), Roman Vlad a legat noi prietenii cu muzicienii români, reușind să cunoască, totodată, mai bine creația enesciană și cea a compozitorilor contemporani. „Din primul moment în care ai prilejul

[405] Roman Vlad, *Enescu și Italia*, în volumul *Introducere în opera lui Roman Vlad op. cit.*, pp. 98 – 100.

[406] Roman Vlad, *Muzica românească contemporană,* în *La Fiera letteraria,* Roma, 13 decembrie 1964.



Scanned with OKEN Scanner

să–l cunoști – scrie muzicologul Gheorghe Firca în *Tribuna* -, te convingi de extraordinara sa vivacitate, de spiritul său mereu activ, dornic să cuprindă cât mai mult, totul, de marea sa cultură. Jovialitatea care nu–l părăsește niciodată înlătură pe loc orice convenție și te face să «intri în subiect».“[407] Consemnând impresiile lui Roman Vlad de la cea de a III–a ediție a Festivalului Internațional *George Enescu*, aflăm că „Muzica românească și, într–o proporție însemnată, Enescu și–au avut locul meritat în program. Eu însumi am avut prilejul acum să cunosc mai bine creația enesciană” – spunea Roman Vlad. „În afara lucrărilor simfonice, am urmărit cu deosebit interes spectacolul *Oedip*, o realizare remarcabilă din punct de vedere regizoral și al decorurilor, cântat de voci excepționale. [...] venisem în România în primul rând cu gândul să ascult *muzică post–enesciană* (s. n.). Impresia a fost neașteptată, covârșitoare chiar, datorită nu numai numărului mare de lucrări care se scriu ci și nivelului acestei muzici, denotând un *caracter cu adevărat contemporan* (s. n.) propriu tuturor generațiilor de compozitori români. Cunoscând, de pildă, într–o bună măsură creația de dinainte de război a lui Mihail Jora, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, am fost realmente curios să le aflu lucrările ulterioare. *Legătura cu contemporaneitatea* (s. n.) este indiscutabilă. Am ascultat cu mult interes *Triplul concert* al regretatului Paul Constantinescu (pe care l–am întâlnit cu numai câțiva ani în urmă în Italia), lucrare de maturitate, sintetizând căutări anterioare și care prin densitatea scriiturii aș apropia–o de stilul enescian. De asemeni, relevabile mi se par *Concertele penru orchestră* de Zeno Vancea și Ludovic Feldman. [...] Am admirat în *Simfoniile* de Ștefan Niculescu [...] un deosebit simț al proporțiilor și al construcției, frumusețea cristalină a sonorității, libertatea – rezultat al unei intense asimilări a diverselor stiluri contemporane – cu care interpretează unele mijloace, cele weberniene, de pildă. *Cantata* sa *a II–a* mi–a atras atenția – îmi permit să o spun – dintr–un punct de vedere personal, găsind unele analogii cu cea de–a treia dintre *Cantatele* mele.

Dacă la Niculescu constatam o atare apropiere stilistică, la Cornel Țăranu, în *Simfonia brevis*, lucrare de subliniată elevație, întrezăresc o intensitate mai apropiată celei bergiene, pe de o parte, iar pe de alta puncte de contact cu acea muzicalitate interioară și cantabilitate proprie unui Petrassi sau Dallapiccola.

Aceeași afinitate, de data aceasta chiar mai accentuată, cu școala muzicală italiană modernă o găsesc la Doru Popovici, din care am ascultat inspirata suită din opera *Prometeu*.

Deosebit de izbutit, prin intenție și realizare, ciclul de *6 invențiuni pentru pian* de Gheorghe Costinescu demonstrează convingător și de pe o poziție, din păcate, puțin adoptată azi de unii tineri, *posibilitatea unei sinteze între mijloacele cele mai avansate și tradiție* (s. n.). Modelul mai poate genera încă multe valențe majore!

Am ascultat apoi o remarcabilă *Sonată pentru clarinet solo* a lui Tiberiu Olah – una din cele mai bune lucrări pe plan mondial destinată acestui instrument solist –, care denotă în sobrietatea exprimării un autentic gest dramatic, *Concertul pentru violoncel* de Anatol Vieru, scris cu o măiestrie apreciabilă, căruia elogiile nu–i mai sunt necesare. Mi–a

---

[407] Gheorghe Firca, *Roman Vlad despre România și muzica românească*, în *Tribuna*, Săptămânal de cultură, Cluj, Anul VIII, nr. 41 (401), 8 octombrie 1964.



Scanned with OKEN Scanner

plăcut foarte mult Capoianu în *Colindele* sale din Ardeal pentru cor de femei și orchestră, cu atât mai mult cu cât am fost preocupat de probleme asemănătoare de înveșmântare armonică în [...] *Colinde românești* scrise de mine și care în Italia se bucură de un succes constant. Mircea Istrate relevă în *Mișcare stereofonică pentru coarde* un puternic temperament și o problematică nouă de tratare instrumentală.

[...] Nu sunt un extremist și sunt împotriva unor concepții și sisteme rigide, apriorice. Nu sunt dușmanul noii muzici, se știe. Dimpotrivă, un propagator entuziast al ei, dar al valorilor reale și nu al lucrărilor «pour epaté les bourgeois», după «rețete» răsunătoare. Mi–a fost foarte ușor, dealtfel, să–mi verific această atitudine față de *creația compozitorilor români care dacă ar fi să–i caracterizez în această privință, au tote calitățile a ceea ce se numește «avangarda» muzicii contemporane, nu și defectele ei. Evitarea acestui pericol s–ar explica*, după Roman Vlad, *în primul rând prin legătura cu tradiția muzicii românești și în contactul cu mișcarea muzicală internațională. În creația tinerilor, de pildă, nu există un «hiatus» de tradiție din orice unghi de vedere ai privi–o* (s. n.). Este ceea ce conferă artei muzicale din România *caracterul contemporan* (s. n.) de care vorbeam, iar prezența ei la concursurile internaționale de compozitori ar cuceri cu certitudine laurii înaintea multor altor lucrări. Succesele de până acum ale lui Anatol Vieru și Wilhelm Berger [...] sunt încurajatoare. Ele trebuie însă să devină o tradiție."[408]

Peste mai mult de două decenii, participând la alte audiții la Iași, Roman Vlad menționa că a rămas cu „aceeași opinie" despre muzica românească. „Aș face și o comparație" – declara, la Iași, în 1985. „O comparație între România și, să zicem, Franța. Mă refer la cele două țari din punct de vedere muzical. Deosebirea esențială este următoarea: în timp ce Franța muzicală înseamnă Parisul, restul fiind provincie, România este o țară cu o capitală și mai sunt apoi alte câteva capitale. Impresia mea este aceea de a fi primit, aici, la Iași, în dialogul avut, ascultându–i pe acești minunați tineri ai *Voces*–ului cântându–l pe Vasile Spătărelu, ascultând muzica lui Viorel Munteanu, Anton Zeman sau Cristian Misievici, o mare bogăție, sub foarte multe aspecte. Aspecte care m–au îmbogățit sufletește în mod real, în mod substanțial. Am ascultat aici o muzică ce mi–a creat adevărate emoții estetice, ba chiar aș putea spune emoții fără alte adjective, emoții care m–au mișcat profund și care mi–au trezit un interes real. Mi–a creat o stare și o impresie de mare intensitate intelectuală, o intensitate a simțirii. Muzica ascultată aici și acum este, după opinia mea, o muzică plină de viață, trăită la modul cel mai înalt uman. Nu este o muzică de hârtie, o muzică pentru ochi, ci, dimpotrivă, o muzică pentru urechi, pentru suflet și simetrie."[409]

---

[408] *Idem.*

[409] Alexandru Pascu, *Seară de neuitat*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad*, *op. cit.*, p. 51.

Alte referiri alte lui Roman Vlad la muzica românească, la Aurel Stroe, Pascal Bentoiu sau Anatol Vieru și la alți compozitori consacrați din generația lor „care contează în arta de azi în lume", la tineri care „deși tentați de «modele» și tehnici muzicale fără conținut, și–au găsit drumuri mai personale care să corespundă unor necesități reale de expresie", la muzica în caracter bizantin – de la P. Constantinescu la V. Munteanu – și la „tineri interpreți care strălucesc la concursurile internaționale", se regăsesc în alte scrieri, în periodice sau în presa de radio și de televiziune, din care amintim: Vasile Vasile, *Confesiuni – Muzicianul Roman Vlad*, în *Ateneu*, Serie nouă, anul 23,



Scanned with OKEN Scanner

Revenind la eseul despre muzica românească publicat de Roman Vlad în revista *La Fiera Letteraria*, în 1964, menționăm că acesta se încheia cu observația că lucrările compozitorilor noștri erau *„trăite profund, scrise pentru a satisface necesități lăuntrice* (s. n.) și fără speranța sau contra speranței într–un succes imediat", autorul exprimându–și, totodată, dorința fierbinte că „astfel de contingențe vor pemite compozitorilor români să facă dovada unor împliniri pe măsura calităților lor promițătoare." În *Prefața* la *Istoria dodecafoniei*, ediția în limba română, publicată la Editura *Național* în anul 1998, Roman Vlad, reluând aceste idei, evidențiază faptul, cu totul deosebit, că *„privind soluțiile actuale și semnificative ale problemelor universale ce reies din situația creației și a gândirii muzicale din ultima parte a secolului XX «se cuvine remarcată soluția școlii românești...»* (s. n.). Speranța pe care am exprimat–o acum 35 de ani – spune Roman Vlad – pare, deci, că s–a împlinit în mod fericit."

Contactele lui Roman Vlad cu arta românească sunt constante. Cum s–a mai spus și cum scrie și muzicologul Vasile Tomescu, „Un patos luminat de profunda cunoaștere a creației enesciene, de afecțiune și admirație pentru marele nostru muzician, străbate demersul lui Roman Vlad consacrat actualizării raporturilor lui Enescu cu muzica și muzicienii Italiei. Aceeași nobilă dăruire l–a condus și îl conduce de decenii pe ilustrul nostru artist compatriot să ofere sprijin tuturor celor care i–l solicită, punând, ca odinioară Enescu, Jora sau Andricu, la îndemâna discipolilor știința, experiența, prestigioasele sale relații umane."[410]

Având în vedere vastitatea și complexitatea problemelor puse în discuție de Roman Vlad, am evitat în acest studiu, ce și–a propus comentarea scrierilor sale teoretice, să cădem în păcatul unei metamuzicologii gratuite. Am considerat mai utilă comentarea câtorva dintre problemele fundamentale ale artei muzicale așa cum apar ele în opera sa, atât din unghiul de vedere modern cât și postmodern, în spititul viziunii dialectice a autorului. În același timp am avut în vedere interferența dinamică dintre cultura sa muzicală și cea filosofică, știut fiind că autorul a asimilat încă din tinerețe, pe lângă scrierile unor mari creatori de sisteme, precum Im. Kant sau Fr. Hegel, lucrările lui Fr. Nietzsche, O. Spengler, H. Bergson, M. Heidegger și ale altor gânditori contemporani. În sinteză, problemele la care ne–am referit au fost: muzica în relație cu metafizica, religia și știința; problema semnificației istoriei în artă, a revoluției artistice; problema valorii în corelație cu normele estetice sau cu structura și sistemul; problema progresului și a adevărului artistic, exegeza lui Roman Vlad asupra lui Stravinski – *Opera omnia,* tradiție și modernitate în muzica italiană, interferența ideilor și valorilor muzicale româno-italiene (ș.a.). Alături de toate acestea, am considerat necesară și utilă restituirea operei lui Roman Vlad culturii muzicale românești, prin patru volume muzicologice: *Introducere în opera lui Roman Vlad, Recitind «Sărbătoarea primăverii» de Igor Stravinski, Istoria dodecafoniei* și *Scrieri muzicologice,* traduse, îngrijite și adăugite cu studii aferente, completând astfel imaginea unei personalități muzicale încă prea puțin cunoscute la noi.

---

nr. 1o (203), Bacău, octombrie 1986; Dorin Speranția, *Interviu imaginar* și *Un spirit în acțiune*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad, op. cit.*, pp. 45 – 49 și pp. 58 – 62.

[410] Vasile Tomescu, *Un simbol al afinităților elective româno–italiene*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad, op. cit.*, p. 14.



Scanned with OKEN Scanner

# III. CATALOGUL CREAȚIEI LUI ROMAN VLAD ȘI DISCOGRAFIA

## Catalogul creației[411]

### 1. Opere, balete

*La strada sul caffè* (*Strada / deasupra / cafenelei*), balet în trei tablouri pe un libret de Cesare Brandi, 1942 - 1943, Ed. S.Z.

*La dama delle camelie* (*Dama cu camelii*), balet dramatic, libretul Aurel M. Milloss (după Al. Dumas - fiul), premiera: Festivalul Internațional din Roma, 20 noiembrie 1945; versiune nouă: Roma, 9 noiembrie 1956; Ed. N.C.

*Fantasia 1920*, pantomimă, Florența, 15 mai 1948.

*Storia d'una mamma* (*Istoria unei mame*), operă într-un act, libretul Gastone da Venezia (după Hans Christian Andersen), premiera: 8 octombrie 1951, Ed. S.Z.

*Masques ostendais* (*Măști din Ostende*), balet, libretul M. de Ghelderode, premiera: Festivalul de la Spoleto, 12 iunie 1959.

*Il Dottore di vetro* (*Doctorul de sticlă*), operă într-un act pe un libret de Maria Luisa Spaziani, după Philippe Quinault, premiera: RAI, 26 februarie 1960; versiune teatrală, premiera: Festivalul Internațional de la Berlin, 1961, Ed. S.Z.

*Die Wiederkehr* (*Reîntoarcerea*), balet, libret și coregrafie de Aurel M. Milloss, premiera: Köln, 31 ianuarie 1962.

*Il Gabbiano* (*Pescărușul*), variațiuni dansate și cântate în patru acte, după Cehov, traducerea în limba italiană a textului rus, Roman Vlad, premiera: Siena 5 septembrie 1968, Ed.R.

*Il sogno* (*Visul*), acțiune muzicală în două părți, libretul de Roman Vlad, după Strindberg, premiera: Bergamo, 3 octombrie 1973, dirijor - Roman Vlad, Ed. R.

---

[411] Titluri identificate de noi până la data încheierii acestei lucrări.
Abrevieri:
Ed. R. =Editura *Ricordi* Milano
Ed. N.C. =Editura *Nuova Carisch* Milano
Ed. S..Z. =Editura *Suvini Zerboni* Milano
p.a. =primă audiție
r. =regia



Scanned with OKEN Scanner

## 2. Muzică vocal-simfonică

*I Cantata* (*Dove sei Elohim?*) pentru cor mixt și orchestră (1940-1942), versuri de Lucian Blaga (*Unde ești Elohim?*); p.a.: Cittadella di Assisi, septembrie 1967, dirijor – Roman Vald.

*De Profundis – II Cantata* pentru soprană solo, cor mixt și orchestră pe versuri latine, 1942-1946; p.a.: Paris (Franța), Radio, 1 iunie 1949, dirijor - R. Désormière; Ed. S.Z.

*Cinque elegie su testi biblici* (*Cinci elegii pe texte biblice*) - în limba latină - pentru voce și orchestră de coarde, 1950-1952; p.a.: Roma, RAI III, 23 martie 1957, soprană - M. László, dirijor - F.Scaglia; Ed. S.Z.

*Le ciel est vide* (*Cerul este gol*), cantata a III-a pentru cor mixt și orchestră pe texte de Jean Paul și Gérard De Nerval, 1952-1953; p.a.: Torino, RAI, 29 noiembrie 1954, dirijor N. Sanzogno; Ed. S.Z.

*Immer Wieder* (*Mereu același*) pentru soprană, corn englez, clarinet, fagot, violă, violoncel, marimbă-vibrafon, harpă și pian (1965), versuri de R. M. Rilke.

*Cadenze michelangiolesche* (*Cadențe michelangelești*) pentru voce și orchestră (1966); p.a.: Venezia, a XXX-a ediție a Festivalului de muzică contemporană, 13 septembrie 1967; dirijor - Franco Caracciolo; Ed. R.

*3 Poesie di Montale* (*Trei Poeme de Montale*) pentru bariton și orchestră; p.a.: Napoli, RAI 12 decembrie 1980; dirijor - Renato Piemontese, mezzosoprană - Rosina Cavicchioli; Ed. R.

*3 Poesie di Alberto Bevilacqua* (*Trei poeme de Alberto Bevilacqua*) pentru soprană și orchestră; p.a.: Lucca, Grupul de muzică contemporană *Bruno Maderna*; dirijor - Fabio Neri, soprană - Johanna Knauf; Ed. R.

*Amore e morte* (*Dragoste și moarte)* pentru soprană și orchestră, pe texte de Leopardi și Rilke), 1990; Ed. R.

*L'Arte della Variazione - I serie* (*Arta variațiunii*) pentru orchestră de cameră și cor mixt (sau quartet vocal); versuri de Annette Lemieux; p.a.: a XLIX-a ediție a *Saptamânii muzicale sieneze*, 25 iulie 1993; Ed. R.

*A se stesso* (*Mie însumi*), *Cantata a IV-a* pentru bariton, cor mixt și orchestră, versuri de Giacomo Leopardi, p.a.: RAI (1998), solist baritonul Angelo Romero, dirijor – Marco Balderi.

*L'Arte della Variazione – seconda serie* (*Arta variațiunii*), 1999, pentru bas solo, cor mixt și orchestră (de cameră); p.a. Roma, 7 ianuarie 2000, dirijor – Karl Martin.



Scanned with OKEN Scanner

## 3. Muzică simfonică

*Suite, su Canti di Natale della Transilvania* (1941) – Suita (*Cântece de Crăciun din Transilvania*).

*Sinfonietta* (1941); p.a.: Roma, *Teatro delle Arti*, 5 decembrie 1941; revizuită în 1986, Festivalul *Vacanțe muzicale la Piatra Neamț*, Orchestra Filarmonicii *Mihail Jora* Bacău, 5 iulie 1986; dirijor - Ovidiu Bălan.

*La strada sul caffè* (*Strada / deasupra / cafenelei)*, suită simfonică; p.a.: Roma, RAI, 9 iunie 1944, dirijor - F. Previtali; Ed. S.Z.

*Sinfonia all 'antica* pentru orchestră, 1947-1948; p.a.: Festivalul de la Venezia, 8 septembrie 1948, dirijor - F. Previtali; Ed. S.Z.

*Divertimento* per undici strumenti (*Divertisment*) pentru unsprezece instrumente (1948).

*Frammento sinfonico dal film «Romeo e Giulietta»* (*Fragment simfonic din filmul «Romeo și Julieta»*), 1954; Editura muzicală *Fono Film Ricordi*.

*Variazioni concertanti* (*Variațiuni concertante*) asupra unei serii de 12 sunete din opera *Don Giovanni* de Mozart pentru pian și orchestră; p.a.: Festivalul de la Venezia, 18 septembrie 1955, solist la pian - Roman Vlad, dirijor - F. Caracciolo; Ed. S.Z.

*Musica per archi* (*Meloritmi)* pentru orchestră de coarde, 1955-1957; p.a: Festivalul de la Venezia, 14 septembrie 1959, dirijor - A. Dorati; Ed. S.Z.

*Musica concertata* (*Muzică concertantă*) pentru harpă și orchestră, 1957; p.a.: RAI, 25 aprilie 1958, solistă la harpă - Clelia Gatti Aldrovandi, dirijor - M. Rossi; Ed. S.Z.

*Serenata* (*Serenadă*) pentru 12 instrumente, 1959; p.a.: Sorrento, septembrie 1959, dirijor - F. Caracciolo; Ed. S.Z.

*Recitativo e Ritmi ostinati* din baletul *Die Wiederkehr* (*Il Ritorno*) pentru orchestră (1961); *Universal* – Edition S.p.A. Milano, 1963.

*Divertimento sinfonico* (*Divertisment simfonic*) în trei mișcări pentru orchestră, 1965-67; p.a: Napoli, RAI, 29 martie 1968; dirijor - Ferruccio Scaglia; Ed. R.

«*Ode super'chrysea phorminx*», 1962-1964 pentru chitară și orchestră.

*Musica per archi nr.2 sempre di nuovo «Immer Wieder»* (*Muzica nr.2 , totdeauna (din nou) «Immer Wieder»)* pentru 11 instrumente de coarde, 1987-88; p.a.: L'Aquila, 28 iulie 1988, *I Solisti Aquilani*, dirijor - Vittorio Antonellini; Ed. R.

*Preludio e Fuga* (*Preludiu și Fugă*), 1991; Ed. R.



Scanned with OKEN Scanner

## 4. Muzică instrumentală de cameră

*Bocet* pentru pian (1941).

*Trei invenţiuni* pentru pian (1941-1942).

*Sonatina* pentru flaut şi pian, 1945; Ed. S.Z.

*Studi dodecafonici* (*Studii dodecafonice*) pentru pian, 1943-1947; Ed. S.Z.

*Quartetto per archi* (1955-1957).

*Variazioni intorno all'ultima Mazurka di Chopin* (*Variaţiuni în jurul ultimei mazurci de Chopin*) pentru pian, 1964; p.a.: Roma, RAI, la pian - Roman Vlad; Ed. S.Z.

*Improvvisazione su di una melodia* (*Improvizaţie asupra unei melodii*) pentru clarinet şi pian, 1970; p.a.:Spoleto, 8 iulie 1970; la clarinet - Giuseppe Garbarino; Ed. R.

*Il magico flauto di Severino* (*Flautul magic al lui Severino*), pentru flaut şi pian, 1971; p.a.: Verona, Festivalul *Vara veroneză*, 11 septembrie 1971, la flaut - Severino Gazzelloni, la pian - Bruno Canino.

*Sognando il sogno* (*Visând visul*); variaţii asupra unei variaţiuni pentru pian; p.a.: Roma, Asociaţia muzicală *Monteverdi*, 10 martie 1974; solist - Stefano Ragni; Ed. R.

*Giochi con Bach sul clavicembalo* (*Jocuri cu Bach la clavecin*); p.a.: Roma, Academia *Santa Cecilia*, 23 martie 1979, solistă Mariolina De Robertis; Ed. R.

*Meditazioni sopra un antico canto russo, ricordando Igor Strawinsky* (*Meditaţii asupra unei vechi melodii ruse, amintind de Igor Stravinski*) pentru clarinet şi şapte executori, 1982; p.a. L'Aquila, 30 octombrie 1982; dirijor şi solist - Giuseppe Garbarino; Ed. R.

*Tetraktys* (*Quartet de coarde*), 1955-1984; p.a.: Todi, 23 iunie 1984, Quartetto *Bardelli*; Ed. S.Z.

*Melodie e scquilli* (*Melodii şi răsunete*) pentru trompetă şi pian, 29 martie 1993.

*Piccolo lambiccamento pianistico sul nome di Tristan Tzara* (1995) pentru pian, în volumul *La clé de l'horizon – musiques pour Tristan Tzara, L'Association Culturelle Litteraire «Tristan Tzara»*, Moineşti, 1998.



Scanned with OKEN Scanner

## 5. Muzică vocală de cameră

*Poemele luminii* (versuri de Lucian Blaga) pentru voce și pian (1937-1939): *Ploua*, *Gorunul*, *Amurg de toamnă*, *Liniște*, *Fiorul*.

*Tre Invocazioni* (pe texte în limba latină) pentru voce înaltă și pian (1948-1949).

*Cinque elegie su testi biblici* (*Cinci elegii pe texte biblice*) - în limba latină - pentru voce și pian, 1950-1952; Ed. S.Z.

«*Ego autem*» (în memoria lui Alfredo Casella) pentru bariton și orgă, 1972; p.a.: Roma, biserica *Santa Maria in Montesanto*, 12 martie 1972; bariton - Guido De Amicis, la orgă - Wijnand van de Pool; Ed. R.

*3 Poesie di Montale* (*Trei poeme de Montale*) pentru bariton și pian; p.a.: Siena, Academia Chigiană, 28 august 1978; bariton - Claudio Desderi, la pian - Roman Vlad, Ed. R.

*Preludio, recitativo e rilettura di Michelangelo* (*Preludiu, recitativ și recitind pe Michelangelo*) pentru voce de bas și pian, text de Michelangelo Buonarroti; p.a.: Lille (Franța), 24 octombrie 1981; bariton-bas: Jorge Chamine, la pian - Marie-Françoise Buquet; Ed. R.

*3 Poesie di Alberto Bevilacqua* (*Trei poeme de Alberto Bevilacqua*) pentru soprană și pian; p.a.: L'Aquila, Societatea *B. Baratelli*, 26 mai 1984; soprană - Orietta Manente, la pian - Roman Vlad; Ed. R.

*1 Poesia di Valerio Magrelli* (*Poem de Valerio Magrelli*) pentru bariton și pian, 1987; p.a.: Torino, bariton - Hartmut Elbert, la pian - Dario Vogliengo, 5 martie 1990; Ed. R.

*Temura* (versiune pentru bariton și pian din *Arta variatiunii* pe versuri de Annette Lemieux); p.a.: Torino, 5 martie 1990; bariton - Hartmut Elbert, la pian - Dario Vogliengo; Ed. R.

*Le stagioni giapponesi* (*Anotimpurile japoneze*), Haiku pentru Michiko Hirayama, voce și pian: prima serie - 12 Haiku, 4 aprilie 1993; a doua serie - 12 Haiku, 1 august 1993; a treia serie - 12 Haiku, 8 august 1993; a patra serie - 12 Haiku, 18 august 1993; a cincea serie - 21 Haiku, 4 septembrie 1993.



Scanned with OKEN Scanner

## 6. Lucrări corale a cappella și cu instrumente

*Colinde Transilvane* pentru cor pe texte populare anonime (1957); versiune pentru cor de voci feminine, p.a.: Bologna, 1958 - *Gruppo Madrigalistico*, dirijor - A. Zecchi; Ed. S.Z; versiune pentru cor mixt, p.a.: Tokyo (Japonia), mai 1961, *Coro Madrigalistico* al RAI, dirijor - N. Antonellini; Ed. S.Z.

*Lettura di Michelangelo* (*Lectură din Michelangelo*) pentru 6 soprane, 6 altiste, 6 tenori și 6 basi), 1964; p.a.: Festivalul Coral International din Cork (Irlanda), 5 mai 1966; Corul RAI, dirijor - Nino Antonellini; Ed. R.

*Lettura di Lorenzo il Magnifico* (*Lectură din Lorenzo Magnificul*); Cântec de dans pe un text de Lorenzo Magnificul pentru cor mixt a cappella, 1975; p.a.: Festivalul Coral International din Cork (Irlanda), 26 aprilie 1974; dirijor - Ezio Boschi; Ed. R.

*Due letture* (*Două lecturi*) din Lorenzo Magnificul pentru cor mix la 8 voci și instrumente, 1976; p.a.: Roma, Festivalul *Intâlniri muzicale romane*, Academia *Santa Cecilia*, 25 octombrie 1976; Octetul vocal italian și Ansamblul de muzică de cameră din Roma, dirijor - Roman Vlad; Ed. R.

## 7. Muzică electronică

*Ricercare elettronico* (*Ricercar electronic*), 1961; p.a.: Festivalul de la Venezia, aprilie 1961; Ed. S.Z.

## 8. Orchestrații, transcripții

*L'Arte della Fuga* (*Arta fugii*) de Johann Sebastian Bach; p.a.: Roma, *Accademia Filarmonica Romana, Teatro Olimpico*, 5 martie 1984, *Il Gruppo di Roma*, dirijor - Alessio Vlad; Ed. R.

*6 Canoni «Nei noni di J. S. Bach e G.F. Händel»* (*Șase Canoane «În numele lui Bach și Händel»*) după *Canon triplex a 6 voci* de J.S. Bach pentru șase instrumente: clarinet, clarinet bass, două fagoturi și doi corni; p.a.: Roma, *Accademia Filarmonica Romana, Teatro Olimpico*, 4 noiembrie 1984, *Il Gruppo di Roma*, dirijor - Alessio Vlad; Ed. R.

*5 Corali di Bach ovvero 4 Corali di J.S. Bach su di una melodia di Luis Bourgeois* (1547), (*Cinci corale de Bach sau patru corale de J.S.Bach pe o melodie de Luis Bourgeois*) transcrise pentru pian; p.a.: Roma, *Accademia Filarmonica Romana, Teatro Olimpico*, 21 octombrie 1984, la pian - Roman Vlad; Ed. R.



Scanned with OKEN Scanner

## 9. Muzică de scenă

*L'Opera dello straccione* (*Opera de trei parale*) de J. Gay (1943), r. V. Pandolfi; *Maya* de S. Gantillon (1945), r. O. Costa; *La Fiera delle maschere* (*Bâlciul / Carnavalul măștilor*), după Commedia dell'arte (1947), r. V. Pandolfi; *Le Cose meravigliose* (*Minunatele lucruri / întâmplări*) de M. Zingorelli (1948), Roma - Opera de Păpuși; *Le Cavalle di Tracia* (*Iepele Traciei*) de Valency (1949), regia S. Tòfano; *Le Allegre comari di Windsor* (*Nevestele vesele din Windsor*) de Shakespeare, r. A. Fersen; *Aminta* de Tasso (1951), r. O. Costa; *Intermezzo* de Giraudoux, r. O. Costa și M. Ferrero; *Così è (se vi pare)* (*Așa este / dacă vi se pare*) de Pirandello, r. O. Costa; *Il Capello di paglia di Firenze* (*Pălăria de paie din Florența*) de Labiche și Marc-Michel (1952), r. F. Savio; *Macbeth* de Shakespeare, r. O. Costa; *Bonaventura percettore a corte* (*Bonaventura perceptor la curte*) de Sto, regia de Tòfano; *Tieste* de Seneca, Compania Teatrului de Artă italiană condusă de V. Gaussman și L. Squarzina; *L'Aiuola bruciata* (*Brazda pârjolită*) de U. Betti, r. O. Costa; *L'Avaro* (*Avarul*) de Molière, Compania Spectatorilor italieni, r. A. Fersen; *La Dodicesima notte* (*A douăsprezecea noapte*) de Shakespeare, r. R. Castellani; *Ondina* de Giraudoux (1956), r. M. Fersen; *Liolà* de Pirandello, r. O. Costa; *Aulularia* de Plaut, r. G. Pacuvio; *Casina* de Plaut, r. G. Pacuvio; *Assassinio nella cattedrale* (*Asasinat în catedrală*) de Eliot (1957), r. O. Costa; *Ifigenia in Taurida* de Euripide, r. O. Costa și M. Ferrero; *La Favola del figlio cambiato* (*Povestea copilului / fiului schimbat*) de Pirandello, r. O. Costa; *I Capricci di Marianna* (*Capriciile Marianei*) de Alfred de Musset (1958), r. L. Mondolfo; *Requiem per una monaca* (*Requiem pentru o călugăriță*) de Faulkner - Camus, r. O. Costa; *Francesca da Rimini* de D'Annuzio, r. O. Costa; *Beckett e il suo re* (*Beckett și regele său*), r. M. Ferrero; *Il Giardino dei ciliegi* (*Livada de vișini*) de Cehov (1961), r. M. Ferrero; *Santa Giovanna* (*Sfânta Ioana*) de Shaw (1962), r. M. Ferrero.

## 10. Comentarii, coloane sonore pentru programe radiofonice și de televiziune la RAI - TV

*Gaspard de la nuit* (*Gaspard al nopții*) de A. Bertrand (1948); *Les Mariès de la Tour Eiffel* (*Căsătoriții Turnului Eiffel*) de Cocteau (1949); *Sacuntala* de Kălidăsa (1953); *La Buona anima di Sezuan* (*Sufletul bun al lui Sezuan*) de Brecht (1954); *Tessa, la ninfa fedele* (*Tessa, nimfa credincioasă*) de M. Kennedy - Giraudoux (1957); *Graziella* de Lamartine (1961).



Scanned with OKEN Scanner

# 11. Filmografia esențială

## 11.1. Scurtmetraje

1946: *Drama di Cristo* (*Drama lui Hristos*). 1947: *Bianchi pascoli* (*Păşuni albe*). 1948: *Sulla via di Damasco* (*În drum spre Damasc*); *Romantici a Venezia* (*Romantici la Venezia*); *Isole nella Laguna* (*Insule în Laguna*); *La Leggenda di S. Orsola* (*Legenda Sfintei Ursula*); *Il Miracolo di San Gennaro* (*Legenda Sfântului Gennaro*); *Ombre sulla via Appia* (*Umbre pe via Appia*); *La Conquista dell'Invisibile* (*Cucerirea invizibilului*); *De Profundis*; *Breve Storia* (*Scurtă istorie*). 1949: *Allegoria della Primavera* (*Alegoria primăverii*); *L'Invenzione della Croce* (*Inventarea crucii*); *La Colonna Traiana* (*Columna lui Traian*); *I Fratelli miracolosi* (*Fraţii miraculoşi*); *Paradiso perduto* (*Paradisul pierdut*); *Fascino di Capri* (*Fascinaţie la Capri*). 1950: *Il Demoniaco nell'arte* (*Demoniacul în arte*); *Lo Scultore Manzù* (*Sculptorul Manzù*); *Viaggio sentimentale a Roma* (*Călătorie sentimentală la Roma*); *Un Americano a Roma* (*Un american la Roma*); *La Rosa di Ninfa* (*Trandafirul nimfei*); *Favoletta del signore infelice* (*Povestioara domnului necredincios*); *L'Isola dei colori* (*Insula culorilor*); *Euritmia*. 1951: *Napoleone generale* (*Generalul Napoleon*); *Oltre i nostri sensi* (*Dincolo de simţurile noastre*); *A sua immagine e somiglianza* (*După chipul şi asemănarea lui*); *Cristo fra e primitivi* (*Hristos printre primitivi*). 1952: *Col ferro e col fuoco* (*Prin foc şi sabie*); *La Bella vita* (*Frumoasa viaţă*); *Sogni in bianco e nero* (*Vise în alb şi negru*); *Van Gogh / Folia della notte* (*Van Gogh / Nebunia nopţii*); *Luoghi vinciani* (*Locuri pe unde a trecut da Vinci*); *Genio dell'uomo* (*Geniul omului*); *Moto perpetuo* (*Mişcare perpetuă*); *La Potenza dell'uomo* (*Puterea omului*); *I Disegni di Leonardo* (*Desenele lui Leonardo*); *Giotto raconta Cristo* (*Giotto povesteşte despre Hristos*); *Paradiso e inferno di Giotto* (*Paradis şi infern la Giotto*); *Il Fiume della vita* (*Fluviul vieţii*); *Il Giudizio Finale* (*Judecata de pe urmă*); *Immagini e colore* (*Imagini şi culori*); *La Luce negli impressionisti* (*Lumina la impresionişti*); *Romano di Roma* (*Roman din Roma*); *Il Giocoliere e il misantropo* (*Scamatorul şi mizantropul*). 1954: *Il Gioco* (*Jocul*); *Firenze romantica* (*Florenţa romantică*); *Terre antiche* (*Ţinuturi antice*); *Elegie romane* (*Elegii romane*); *Milano*; *Il Surrealismo e il sacro* (*Suprarealismul şi sacrul*); *La Bibbia nell'arte* (*Biblia în artă*); *Sinfonia d'inverno* (*Simfonie de iarnă*); *Vecchia America*; *Terra generosa*. 1955: *Tre quadri dipingono il mondo* (*Trei tablouri zugrăvesc lumea*); *Sogno cinese* (*Vis chinezesc*). 1956: *Parma città d'arte* (*Parma, oraş al artelor*). 1957: *La Favola delle streghe* (*Povestea vrăjitoarelor*). 1958: *La Maestà di Duccio* (*Maiestatea lui Duccio*). 1959: *Pietro è lui* (*El este Petru*). 1960: *Agrigento*. 1961: *Magia bianca* (*Magia albă*); *Amsterdam*. 1962: *Verso una nuova civilità* (*Spre o nouă civilizaţie*).



Scanned with OKEN Scanner

## 11.2. Lungmetraje

1949: *Le Mura di Malapaga* ovvero *Au delà des grilles* (*Zidurile din Malapaga* sau *Dincolo de gratii*). 1950: *Monastero di S. Chiara* (*Mănăstirea Sf. Clara*); *Gli Ultimi giorni di Pompei* (*Ultimele zile ale oraşului Pompei*); *La Belleza del diavolo* (*Frumuseţea diavolului*); *Donne senza nome* (*Femei fără nume*). 1951: *Parigi è sempre Parigi* (*Parisul rămâne întotdeauna Paris*); *Incantesimo tragico* (*Vrajă tragică).* 1952: *Leonardo da Vinci* (documentar de Renato Castellani). 1953: *Ho scelto l'amore* (*Am ales dragostea*); *Destini di donne* ovvero *Destinées* (*Soarta femeilor* sau *Destine*). 1954: *Giulietta e Romeo* ovvero *Romeo and Juliet* (de Renato Castellani, coproducţie italo-engleză); *Monsieur Ripois* ovvero *Knave of Hearts* (*Domnul Ripois* sau *Valetul de Cupă,* coproducţie franco-engleză); *Tempo d'amarsi* (*Timpul iubirii*, ed. 1957). 1955: *Non c'è amore più grande* (*Nu există o dragoste mai mare*). 1956: *Helen of Troy* (*Elena din Troia* - muzica baletului); *Pepote* ovvero *Mi tio Jacinto* (*Pepote* sau *Unchiul meu Jacinto*, coproducţie italo-spaniolă). 1957: *Paradiso terrestre* (*Raiul pe pământ*); *I Vampiri*. 1958: *La Sfida* (*Sfidarea* de Franco Rossi). 1959: *La legge* ovvero *La Loi* (*Legea* de Jules Dassin, coproducţie italo-franceză). 1960: *Il Figlio del corsaro rosso* (*Fiul corsarului roşu*, prod. 1958); *Il Mistero dei tre continenti* ovvero *Herrin der Welt* ovvero *Les Mystères d'Angkor* (*Misterul celor trei continente*, coproducţie italo-franco-germană); *I Sicari di Hitler* ovvero *R.P.Z. Appelle Berlin* (1961) ovvero *Geheimaktion Schwarze Kapelle* (*Călăii lui Hitler* sau *R.P.Z. cheamă Berlinul*). 1961: *Mobbi Jackson*; *La Ragazza in vetrina* (*Fata din vitrină*, coproducţie italo-franceză); *La Redenzione* (*Mântuirea* de Vincenzo Lucci Chiarissi); *Picasso* de Luciano Emmer; *Il giovane Toscanini* (*Tânărul Toscanini* de Franco Zeffirelli); *G. Verdi* (documentar).



Scanned with OKEN Scanner

# 12. Scrieri muzicologice

## 12.1. Studii, comunicări, conferințe

*In morte di Béla Bartók (La moartea lui Béla Bartók)*, conferință comemorativă susținută la *Villa Malta* din Roma, 24 noiembrie 1946.

*Rivediamo il Neoclassicismo (Revăzând neoclasicismul)*, în *Musica*, anul I, n. 3 – 4, Roma, 30 iunie 1946.

*La musica nel tempo (Muzica în timp)*, în Revista *Il Ponte*, Firenze, februarie 1947.

*L. Dallapiccola*, în *L'Immagine*, anul I, n. 6, Roma, 1947 – 1948.

*In morte di Béla Bartók (La moartea lui Béla Bartók)*, în *Janus Pannonius*, 1947.

*Tecnica della musica per film (Tehnica muzicii de film)*, în *Bianco e Nero*, anul X, n. 9, Roma, august 1949.

*L. Dallapiccola – Il «Prigioniero»*, în *La Fiera Letteraria*, Roma, 11 decembrie 1949.

*Note sulla dodecafonia (Însemnări asupra dodecafoniei)*, în *L'Imagine*, anul II, n. 16, Roma 1949 – 1950.

*G. Petrassi*, în *L'Imagine*, anul II, n.13, Roma 1949 – 1950.

*Posizione storica di Chopin (Poziția istorică a lui Chopin)*, în *La Rassegna Musicale*, anul XIX, n. 4, Roma, 1949.

*Note sullo stile di Chopin (Însemnări asupra stilului lui Chopin)*, în *L'Imagine*, n. 12, Roma 1949 – 1950.

*L. Dallapiccola*, în *Horizon*, Londra, decembrie 1949 – ianuarie 1950.

*Bach e la Musica moderna (Bach și muzica modernă)*, în *La Rassegna Musicale*, anul XX, n. 3, Roma, iulie 1950; studiu publicat cu titlul *Întoarceri la Bach*, în volumul *Introducere în opera lui Roman Vlad*, ediție coordonată și îngrijită de Viorel Munteanu, Fundația *Sfânta Apollonia*, Iași, 1994.

*Condizione del musicista che compone per il cinema (Condiția compozitorului care compune pentru cinema)*, comunicare susținută la *Congresul internațional de muzică*, Firenze, 1950.

*Philosophie der neuen Musik (Folosofia muzicii noi)*, de Th. W. Adorno, recenzie, în *La Rassegna Musicale*, anul XX, n. 4, Roma, octombrie 1950.

*Musica e Balletto (Muzica și baletul)*, comunicare scrisă pentru *al XIII–lea Festival de la Veneția*, septembrie 1950.

*La musica nel documentario d'arte (Muzica în documentarul de artă)*, în *Bianco e Nero*, anul XI, Roma, august – septembrie 1950.

*Il film e l'educazione musicale della gioventù (Filmul și educația muzicală a tineretului)*, conferință susținută la *Congresul internațional de la Florența*, (6 – 11 iunie 1950) cu ocazia sesiunii UNESCO.

*Asemanticità della musica (Asemanticitatea muzicii)*, comunicare prezentată *la Institutul de studii filosofice* pe lângă Universitatea din Roma, în 1951; traducere și



Scanned with OKEN Scanner

adaptare de Irina Passa și Florica Hrubaru în *Introducere în opera lui Roman Vlad*, *op. cit.*

*L'ultimo Schoenberg (Ultimul Schönberg)*, în *La Rassegna Musicale*, anul XXI, n. 2, Roma, aprilie 1951.

*La «Noche oscura»* [de G. Petrassi], în Revista *La Bienale*, n. 6, Venezia, octombrie 1951.

*Panorama espressivo della musica contemporanea (Panoramă sugestivă a muzicii contemporane)*, în *Ulisse*, n. 14, Roma, aprilie 1951.

*Guida alla composizione dodecafonica (Ghidul compoziției dodecafonice – Hans Jellinek)*, în *La Rassegna Musicale*, anul XXI, n. 4, Roma, octombrie 1951.

*È possibile un'opera da film? (E posibilă o operă pentru film?)*, în *Il Diapason*, n.12, Milano, decembrie 1951.

*Poetica e tecnica della dodecafonia (Poetica și tehnica dodecafoniei)*, în *La Rassegna Musicale*, anul XXII, n. 1, Roma, ianuarie 1952.

*Elementi metafisici nella poetica schönberghiana (Elemente metafizice în poetica schönbergiană)*, conferință prezentată la *Congresul dodecafonic* de la München, 1952.

*Destino di Busoni (Destinul lui Busoni)*, în *The Score*, n. 7, Londra, decembrie 1952.

*Anticipazioni nel linguaggio armonistico di Verdi (Anticipații în limbajul armonic al lui Verdi)*, în *La Rassegna Musicale*, anul XXI, n. 3, Roma, iulie 1952.

*Elementi metafisici nella poetica dodecafonica (Elemente metafizice în poetica dodecafonică)*, în *Diapason*, anul III, n. 7 – 8, Milano, iulie – august 1952.

*Condizione del musicista che compone per il cinema (Condiția compozitorului care compune muzică pentru cinema)*, în *Musique contemporaine*, n. 2 – 3, Paris, 1952.

*Le Musiche sacre di Strawinsky (Muzica religioasă a lui Igor Stravinski)*, în *La Rassegna Musicale*, anul XXII, n. 3, Roma, iulie 1952.

*Relatività e caducità della Musica (Relativitatea și caducitatea muzicii)*, în *Diapason*, anul IV, n. 1 – 2, Milano, 1953.

*In morte di Sergio Prokofieff (La moartea lui Serghei Prokofiev)*, în *Letteratura*, anul I, n. 3, Roma, mai – iunie 1953.

*Continuità della tradizione (Continuitatea tradiției)*, în *La Rassegna Musicale*, anul XXIII, n. 4, Roma, octombrie 1953.

*Ferruccio Busoni*, în *La Rassegna Musicale*, anul XXIII, n. 2, Roma, aprilie 1953.

*Guida alla composizione dodecafonica (Ghidul compoziției dodecafonice)*, în *La Rassegna Musicale*, anul XXIII, n. 1, ianuare 1953 și anul XXIII, n. 3, Roma, iulie 1953.

*Frank Martin*, în *La Rassegna Musicale*, anul XXIV, n. 1, Roma, ianuarie – martie 1954.

*Il compositore, l'interprete e il pubblico (Compozitorul, interpretul și publicul)*, comunicare susținută la *Congresul muzcii secolului XX*, Roma, aprilie 1954.

*Rossini e compositori moderni (Rossini și compozitorii moderni)*, în *La Rassegna Musicale*, anul XXIV, n. 3, iulie 1954.

*Convergenze* [*Cronache musicali*] *(Convergențe)*, în *Letteratura*, n. 7, 8, 9, Roma, 1954.

*Demonicità e Dodecafonia (Demonicitatea și dodecafonia)*, în *Archivio di*



Scanned with OKEN Scanner

*Filosofia*, Roma, 1954.

*Guida alla composizione dodecafonica (Ghidul compoziției dodecafonice)*, în *La Rassegna Musicale*, anul XXV, n. 1, Roma, ianuarie 1955.

*I traguardi del radicalismo di Webern (Dimensiunile radicalismului lui Webern)*, în *La Rassegna Musicale*, anul XXV, Roma, aprilie – mai 1955.

*Piccolo Concerto Notturno* [*Guido Turchi*] în *La Rassegna Musicale*, anul XXV, n.1; Roma, ianuarie – martie 1955.

*Davide* [*Darius Milhaud*], în *Letteratura*, Roma, ianuarie – aprilie 1955.

*Creația lui Igor Stravinski*, conferință susținută la *Westdeutscher Rundfunk* și *Norddeutscher Rundfunk* cu prilejul aniversării a 80 de ani de la nașterea compozitorului, Germania, 1962.

*Ultima etapă* de *creație a lui Igor Stravinski (1952 – 1961)*, în volumul *Igor Strawinsky*, editor *Westdeutscher Rundfunk*, Köln, 1963.

*Muzica românească contemporană*, în *La Fiera letteraria*, Roma, 13 decembrie 1964.

*Ritorno al passato (Intoarcere în trecut) – Modernismo utopico e nuova clasicità (Modernismul utopic și noua clasicitate)* [*Ferruccio Busoni*], în *La Musica Moderna*, anul I, n. 35, *Fratelli Fabbri Editori*, Milano, 1967.

*Ascoltando il disco: Sonatina brevis «In Signo Joannis Sebastiani Magni»* pentru pian, *Fantasia Contrappuntistica* pentru două piane de Ferruccio Busoni, colecția *La Musica Moderna, Fratelli Fabbri Editori*, Milano, 1967.

*Sotto il* segno *di Strawinsky*, în *Quaderno 1*, Firenze, 1971.

*Amintiri despre profesorul Casella*, în *Nuova Rivista Musicale Italiana*, anul XI, n. 2, Roma, aprilie – iunie 1977, traducere de Irina Passa și Viorel Munteanu, în *Introducere în opera lui Roman Vlad, op. cit.*

*Enescu în viața muzicală a Italiei*, comunicare susținută la *Simpozionul «George Enescu»*, București, septembrie 1981.

*Rilettura della «*Sagra*»* (*Recitind «Sărbătoarea primăverii»*), comunicare susținută la Conferința internațională *Srawinsky oggi*, 28 – 30 mai 1982, Teatrul *Scala* din Milano.

*Musica e* telecomunicazioni, în *Capire domani*, Ed. *SEAT*, Torino, 1983.

*Parsifal e dei valori assoluti (Parsifal sau valori absolute)*, în *Parsifal*, Ed. *La Fenice*, Veneția,1983.

*Enescu și Italia*, în *Simpozion «George Enescu», Editura Muzicală*, București, 1984 și în *Introducere în opera lui Roman Vlad, op. cit.*

*Nei nomi di J. S. Bach e G. F. Händel (în numele lui J. S. Bach și G. F. Händel)*, în *Nuova Rivista Musicale Italiana – ERI Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana*, Roma – Torino MCMLXXXV și în studiul *Roman Vlad – întoarceri la Bach* de Viorel Munteanu, volumul *Artes, Academia de Arte «George Enescu»*, Iași 1996.

*Una pagina di Schoenberg* (*O pagină de Schönberg*), în *Studi musicali*, anul XIV, n. 1, *Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Roma, 1985; *Leo S. Olschki Editore*, Firenze, MCMLXXXV.

*Forme geometriche e forme organiche in Webern (Forme geometrice și forme*



Scanned with OKEN Scanner

*organice la Webern)*, în *Comporre arcano*, Ed. *Sellerio*, Palermo, 1985.

*Liszt tra cielo e inferno (Liszt între cer* [*paradis*] *și infern)*, în *Musica e Dossier*, n. 1, noiembrie 1986, Ed. *Giunti*, Firenze, 1986.

*Wagner e la cultura musicale moderna* (*Wagner și cultura muzicală modernă*), în *Parole e musica*, Leo *S. Olschki Editore*, Firenze, MCMLXXXVI.

*Interpretazione strumentale dell' «Arte della Fuga» di J.S. Bach (Interpretarea instrumentală a «Artei Fugii» de J.S. Bach)*, editor *Accademia Filarmonica Romana – Teatro Olimpico*, Roma, 5 martie 1986; *C. D. FREQUENZ* CB H2; sub titlul *Arta Fugii de J. S. Bach*, traducere de Irina Passa și Viorel Munteanu, în *Introducere în opera lui Roman Vlad*, *op. cit.*

*I preludi corali di Bach nella trascrizione di Busoni (Preludii corale de Bach în transcripție de Busoni)*, în *La trascrizione*, Bach e Busoni, *Leo S. Olschki Editore*, Firenze, 1987.

*George Enescu: The three Sonatas for violin and piano (Trei sonate pentru vioară și pian* [*Mariana Sârbu*], *Studio Dynamic Digital Recording*, June 1987; DDD Prodotto Dalla *Dynamic* S.R.L., Genova – Italy.

*Mozart e il Don Giovanni (Mozart și Don Giovanni)*, în *Muzica e Dossier*, anul II, n. 12, noiembrie 1987.

*Rossini*, în *Musica e Dossier,* anul III, n. 24, decembrie 1988.

*Storia del valzer (Istoria valsului)*, în *Musica e Dossier*, anul IV, n. 25, ianuarie 1989.

*L'Italia e le avanguardie europee (Italia și avangărzile europene)*, în *Musica, Società e Cultura*, Ed. *Regione Piemonte*, 1990.

*Dalla sesta napoletana alla dodecafonia (De la sexta napolitană la dodecafonie)*, în *Musica colta e musica popolare*, Ed. *SIAE*, Roma, 1991.

*Modernità di Bellini (Modernitatea lui Bellini)*, în *Atti del Convegno di Studi belliniani*, Catanie 1985, *Giuseppe Maimone Editore*, Catania 1991.

*Introduzione a Lettere di Mozart alle donne (Introducere la Scrisorile lui Mozart către doamne)*, Ed. *Bompiani*, Milano, 1991.

*Presenza romana di Stravinsky in Storia dell'Accademia Filarmonica Romana (Prezența lui Sravinski în Istoria Academiei Filarmonice Romane)*, Ed. *Prezidenza del Consiglio dei Ministri*, Roma, 1991.

*E sordi di Puccini (Debuturi pucciniene)*, în *Quaderni Pucciniani, Istituto di Studi pucciniani*, Milano, 1992.

*Tradizione e modernità in Mozart (Tradiție și modernitate la Mozart)*, în *Convegno mozartiano 1991*, Ed. *Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma, 1993.

*Roman Vlad, studente a Santa Cecilia*, în *Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Annuaro 1993, Libreria Musicale Italiana*, Lucca.

*Genio e regolatezza (Geniu și moderație în viață)*, prefață la cartea despre Skriabin scrisă de Nina Berberova (traducere italiană Passigli), Ed. *Firenze*, 1993.

*La Walkiria e il mito dell'oro (Walkiria și mitul aurului)*, în *Ca' de Sess*, decembrie 1994.

*Moses und Aron*, în volumul *Schoenberg, Teatro Comunale Firenze*, 1994.



Scanned with OKEN Scanner

*Musica fra scienza e umanesimo (Muzica între știință și umanism)*, în *L'uomo i limiti le speranze, una rotta versi il III Millenio (Omul, limitele, speranțele – o călătorie spre mileniul al III–lea)*, Ed. *Piemme*, Casale Monferrato, 1995 și în *Terzo Millenio*, Ed. *Angelicum*, Milano, 1994.

*Stravinsky e Puccini*, în *Petrushka e Gianni Schicchi*, Ed. *Teatro alla Scala*, Milano, 1996.

*Umanità di Schoenberg (Umanismul lui Schönberg)*, în *Novecento, studi in onore di Adriana Panni*, *EDT*, Torino, 1996.

*Testimonianze e ricordi (Mărturii și amintiri)*, în *Milloss* de Patrizia Veroli, *Libreria musicale italiana*, Lucca, 1996.

*Puccini, Schoenberg e Stravinsky, Libreria Musicale Italiana*, Lucca, 1997.

## 12.2. Volume

*Modernità e tradizione nella musica contemporanea (Modernitate și tradiție în muzica contemporană)*, *Giulio Einaudi* editore S.p.A., Torino, 1955.

*Le opere religiose di Strawinsky (Muzica religioasă a lui I. Strvinski)* – în colaborare cu Robert Craft și Alessandro Piovesan, *Lombroso Editore*, Venezia, 1956.

*Luigi Dallapiccola* (în limba engleză), *Edizioni Suvini Zerboni*, Milano, 1957.

*Storia della dodecafonia (Istoria dodecafoniei)*, *Edizioni Suvini Zerboni*, Milano, 1958; versiune în limba română de Irina Sofia Passa și Viorel Munteanu, ediție îngrijită și adăugită, studiu, note și comentarii de Viorel Munteanu, *Editura Național*, București, 1998.

*Strawinsky, Giulio Einaudi* editore S.p.A., Torino, 1958; ediție engleză, *Oxford University Press*, Londra, 1960; versiune în limba română, traducere de Eugen Costescu, *Editura Muzicală*, București, 1967; a II–a ediție italiană, *Piccola Biblioteca Einaudi*, Torino 1973; versiune poloneză, *Polskie Wydawnictwo Muzyczne*, Krakovia, 1974.

*Rilettura della «Sagra» (Recitind «Sărbătoarea primăverii»)*, *Nuova Rivista Musicale Italiana – ERI Edizioni RAI Radiotelevisioni Italiana*, Roma – Torino MCMLXXXIII; versiune în limba română de Metodiu Ciubara și Viorel Munteanu, ediție îngrijită și adăugită, studiu, note și comentarii de Viorel Munteanu, *Editura Național*, București, 1998.

*Viaggio al centro della musica (Călătorie în centrul muzicii)* – în colaborare cu Tito Gotti, Luciano Marisaldi și Franca Mazzoli, *N. Zanichelli Editore*, Bologna, 1986 (reeditări 1987, 1988, 1989, 1990).

*I Puritani ritrovati (Puritanii regăsiți)* – în colaborare cu Giuseppe Pugliese – *Piero Lacaiata Editore*, Manduria, 1986.

*Percorsi nella musica (Drumuri în muzică)*, Ed. *Zanichelli*, Bologna, 1987.

*Introduzione alla civilità musicale (Introducere în cultura muzicală)*, *N. Zanichelli Editore*, Bologna, 1988.



Scanned with OKEN Scanner

## 12.3. Casete audio

*Per ascoltare Mozart (Ascultâdu–l pe Mozart), Mondatori Audio Visual*, 13913; traducere și adaptare de Carmen Berindei Trușcă și Viorel Munteanu, în *Introducere în opera lui Roman Vlad*, *op. cit.*

*Per ascoltare Schubert (Ascultâdu–l pe Schubert), Mondatori Audio Visual*, 15648 – 9; traducere și adaptare de Carmen Berindei Trușcă și Daniela Vlad, în *Introducere în opera lui Roman Vlad*, *op. cit.*

*Capire la musica (Să înțelegem muzica)*, Ed. *Giunti*, Firenze, 1989.

## 12.4. Interviuri

Gheorghe Firca, *Roman Vlad despre România și muzica românească,* în *Tribuna,* Cluj, Anul VIII, nr. 41 (401) 8 octombrie 1964.

Nora Cervi, *Contestația muzicianului Roman Vlad* – interviu publicat în revista italiană *Rocca,* martie1969; traducere de Irina Passa și Viorel Munteanu în volumul *Introducere în opera lui Roman Vlad, op. cit.*

Viorel Munteanu, *Interviu cu Roman Vlad,* Revista *Muzica,* n. 2, București, 1985

Viorel Munteanu, *Convorbiri cu Roman Vlad*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad, op. cit.*

Alexandru Pascu, *Întâlnire la Iași,* interviu publicat în Revista *Cronica,* Iași, decembrie 1985 și în *Introducere în opera lui Roman Vlad, op. cit.*

Vasile Vasile, *Confesiuni – Muzicianul Roman Vlad*, în *Ateneu*, Serie nouă, Anul 23, nr. 10 (203), Bacău, octombrie 1986.

Irina Hasnaș, *Roman Vlad, Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică «Gheorghe Dima» din Cluj – Napoca și al Academiei de Arte «George Enescu» din Iași,* în *ARC* n. 3 – 4 (11 – 12), *Fundația Culturală Română,* București, 1994.

Grigore Ilisei, *Convorbire cu Roman Vlad: «Regatul, împărăția adevărată a muzicii este acolo unde cuvântul, imaginea și toate celelalte își termină puterea»,* în *Revista Română*, anul III, n. 1 (6), editor *Arta – Despărțământul «Mihail Kogălniceanu»,* Iași, 1997.



Scanned with OKEN Scanner

## Discografie

*Divertimento* (*Divertisment pentru 11 instrumente*), Orchestra de cameră Radio Roma, dirijor -Carlo Maria Giulini. Fonit Cetra CB 20474.

*Musica concertata* (*Sonetto a Orfeo*), Muzică concertantă pentru harpă și orchestră.

La harpă - Clelia Gatti Aldrovandi, Orchestra RAI Torino, dirijor - Mario Rossi. Disco Salvi NSM 1.

*Ricercare elettronico* (*Ricercar electronic*) realizat în studioul de fonologie de la RAI Milano. *Elektron 3,* Sugar Music ESZ 3.

*Il magico flauto di Severino* (*Flautul magic al lui Severino*). La flaut - Severino Gazzelloni, la pian - Bruno Canino. CBS 61256. ITL 70007. CBS SONY SOCS 40.

*Une vie* (*O viață* din filmul omonim de Alexandre Astruc). Solistă - Maria Schell. Versailles 90 M 234.

*Liriche d'amore* (*Cântece de dragoste*). Recitatori: Elena Zareschi, Alberto Lionello etc., la pian - Roman Vlad. RCA Italiana 30 L-504.

*Suite per orchestra e chitarra* (*Suită pentru chitară și orchestră*) din filmul *Picasso* de Luciano Emmer. La chitară - Mario Gangi. Orchestra din Roma, dirijor - Franco Ferrara. Folkways Records FS 3860.

*La sfida* (*Sfidarea*), Suită din filmul lui Franco Rosi. Dirijor - Roman Vlad. RCA Italiana EPA 30-288.

*La loi* (*Legea*), Suită din filmul lui Jules Dassin. Dirijor - Roman Vlad. Disco Versailles 90 S 252 .

*Romeo and Juliet*, Suită din filmul lui Renato Castellani. Dirijor - Lambert Williamson. EPIC LC 3126. Philips N BC 5002.

*Lettere di una madre* (*Scrisorile unei mame*). Recită - Lina Morelli, la pian - Roman Vlad. SIL (DECCA) 4084.

*Lettere di una novizia* (*Scrisori ale unei novice*) de Guido Piovene. Recită - Rossella Falk, la pian Roman Vlad. SIL (DECCA) 40086.

*La vita di Leonardo da Vinci* (*Viața lui Leonardo da Vinci*) din filmul de televiziune de Renato Castellani. Solistă Ornella Vanoni, dirijor - Roman Vlad. Ariston Record AR LP 12069.

*E Dio si ricordo dell'uomo* (*Și Dumnezeu își amintește de om*) din filmul *Mântuirea* de V. Lucci Chiarissi. Orchestra din Roma și corul din Franco Potenza, dirijor - Roman Vlad. Ediții fonografice Pro Civitate Christiana – Assisi. Pcc 075 LP CT 6596-7.

*Maria Stuarda*, muzică de scenă pentru drama lui Schiller, regia de Franco



Scanned with OKEN Scanner

Zeffirelli. Jeanne Maria Bima – soprană, Valentina Cortese și Rossella Flak – recitatori. Instrumentiștii Uniunii Muzicale din Roma, dirijor - Roman Vlad. FREQUENZ L983.

*Il giovane Toscanini*, Suită din muzica filmului omonim de Franco Zeffirelli. Orchestra Filarmonică din Roma, dirijor - Roman Vlad. Cinevox Record MDF 33189.

*Interpretazione strumentale dell «Arte della fuga»* di J.S. Bach (*Interpretare instrumentală a «Artei fugii»* de J.S. Bach). Il Gruppo di Roma, dirijor - Alessio Vlad. CD FREQUENZ CBH2.

*Piccolo lambiccamento pianistico sul nome di Tristan Tzara*. Steluța Radu – pian. CD editat de *L'Association Culturelle Literaire «Tristan Tzara»*, Moinești și Centre Culturel Français de Iași, 1988.

Scanned with OKEN Scanner

# BIBLIOGRAFIE

## 1. Bibliografie generală (selectivă)


Aristotel, *Metafizica*, VI, 1, Ediția românească (traducere de Șt. Bezdechi), *Editura Academiei*, București, 1965.

Blaga, Lucian, *Opere I, Poezii antume*, Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, Editura *Minerva*, București, 1982.

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii I – Orizont și stil,* Ed. *Humanitas,* București, 1994.

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii II- Spațiul mioritic*, Ed. *Humanitas*, București, 1994.

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii III – Geneza metaforei și orizontul culturii,* Ed. *Humanitas,* București, 1994.

Blaga, Lucian, *Experimentul și spiritul matematic*, Editura *Humanitas*, București, 1998.

Borges, Jorge Luis, *El Aleph,* în volumul *Moartea și busola* (traducere de Darie Novăceanu), Editura *Univers*, București, 1968.

Brindel, E., *Elementele spirituale ale numerelor* (traducere de Radu Duma), Editura *Herald*, București, 1996.

Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității – Modernism, Avangardă, Decadență, Kitsch, Postmodernism (traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Postfață de Mircea Martin)*, Editura *Univers,* București, 1995.

Clair, René, *Reflecții*, Editura *Meridiane*, București, 1968.

Constantinescu, Dan, *Haiku*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1981.

Dumitriu, Anton, *Alétheia* (*Încercarea asupra ideii de adevăr în Grecia antică*), Editura *Eminescu*, București, 1984.

Fürst, Maria. Trinks Jürgen, *Manual de filozofie* cu colaborarea lui Nikolaus Halmer (traducere din germană de Ioana Constantin), *Humanitas*, București, 1997.

Ghyka, Matila C., *Estetică și teoria artei*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1981.

Hersch, Jeanne, *Mirarea filozofică - Istoria filozofiei europene* (traducere de Drăgan Vasile), *Humanitas,* București, 1997.

Hutcheon, Linda, *Politica postmodernismului* (traducere de Mircea Deac), Editura *Univers*, București, 1997.

Ioan, Petru, *Perspective logice*, Editura *Junimea*, Iași, 1987.




Scanned with OKEN Scanner

Bartók, Béla, *Ethnomusikologishe, Schriften Faksimile – Nachdrucke – IV, Melodien der Rumänischen Colinde*, (Weihnachtslieder) – Herausgegeben von D. Dille, *Editio Musica*, Budapest, 1968.

Bartók, Béla, *Influența muzicii țărănești asupra muzicii culte contemporane*, în culegerea *Bartók*, București, Editura de Stat, 1956.

Bartók, Béla, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească* (Culegere de texte traduse de C. Brăiloiu), București, 1937.

Benkö, Andrei, *Motivul B–A–C–H în muzica secolului XX*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 4, Conservatorul de Muzică *Gheorghe Dima*, Cluj, 1968.

Bentoiu, Pascal, *Câteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal*, în revista *Muzica*, București, nr. 1/1962, 8/1962, 5/1963.

Bentoiu, Pascal, *Capodopere enesciene*, București, *Editura Muzicală*, 1984.

Bentoiu, Pascal, *Gândirea muzicală*, București, *Editura Muzicală*, 1975.

Bentoiu, Pascal, *Imagine și sens*, București, *Editura Muzicală*, 1971.

Bergel, Erich, *Bachs Letzte Fuge* (Die *Kunst der Fuge* – ein zyklisches Werk Entstehungsgeschichte – Erstausgabe – Ordnungsprinzipien), Max Brockhaus – Musikverlag, Bonn, 1985.

Bergel, Erich, *Johann Sebastiam Bach – Die Kunst der Fuge* (Ihre geistige Grundlage im zeichen der thematischen Bipolarität), Max Brockhaus – Musikverlag, Bonn, 1980.

Bergel, Erich, *Johann Sebastiam Bach – Die Kunst der Fuge* (Orchestration and the Last Fugue completed by Erich Bergel); Glória Compact Disc Factory Ltd; B & P Production 1992 GBP oo4.

Berger, Wilhelm, *Aspecte ale polifoniei moderne*, în revista *Muzica*, București, nr. 4/1965.

Berger, Wilhelm, *Despre premizele modalismului contemporan*, în revista *Muzica*, București, nr. 12/1966.

Berger, Wilhelm, *Dimensiuni modale*, București, *Editura Muzicală*, 1979.

Blume, Friedrich, *Lo stato attuale degli studi su Bach*, în *Nuova Rivista Musicale Italiana*, Anul III, nr. 3, maggio – giugno 1969.

Bonisconti, Angiola Maria, [*Roman Vlad*] în *Enciclopedia della Musica*, vol. IV, Ed. *Ricordi*, 1964.

Brînduș, Nicolae, *Interferențe, Editura muzicală*, București, 1984.

Buciu, Dan, *Elemente de scriitură modală*, București, *Editura Muzicală*, 1981.

Cezar, Corneliu, *Introducere în sonologie*, București, *Editura Muzicală*, 1984.



Scanned with OKEN Scanner

Vlad, Roman, *Discursul cu prilejul decernării titlului de «Doctor Honoris Causa» al Academiei de Muzică «Gh. Dima» din Cluj-Napoca,* 13 mai 1994, înregistrare pe bandă magnetică.

Vlad, Roman, *La vita di Leonardo da Vinci* – colonna sonora dell'originale televisio; Musica composa e diretto da Roman Vlad. Soggetto, sceneggiatura e regia di Renato Castellani. Una cooproduzione RAI – Radiotelevisione Italiana – ORTF – TVE – Istituto Luce – Realizzata dall'Istituto Luce. Ariston Records AR. LP 12069.

Vlad, Roman, *L'Arte della Variazione, I–a Serie,* per 15 executori con 15 strumenti e quartetto vocale, Editura *Ricordi.*

Vlad, Roman, *Le ciel est vide* (III. Cantata) su testi di Jean Paul e Gérard de Nerval per coro misto e orchestra; Partitura e reduzione per pianoforte, Edizioni *Suvini – Zerboni*, Milano.

Vlad, Roman, *Nei nomi di J. S. Bach e G. Fr. Händel,* în *Nuova Rivista Musicale Italiana – ERI Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana,* Roma – Torino, MCMLXXXV.

Vlad, Roman, *Qu'est-ce que la musique?,* în *Dictionaire de la musique, CELIV, Paris, 1993.*

Vlad, Roman, *Una pagina di Schőnberg*, în *Studi musicali* – Academia Nazionali di *Santa Cecilia* Roma, *Leo S. Olschki Editore*, MCMLXXXV.

Vlad, Roman: *Musica Concertata* (*Sonetto a Orfeo*) per arpa e orchestra; Clelia Gatti Aldrovandi: Arpa; Orchestra della RAI di Torino; Direttore: Mario Rossi; Disco *Salvi* NSM 1.

Vlad, Roman, *Rilettura della „Sagra", Nuova Rivista Musicale Italiana*, ERI Edizioni RAI-Radiotelevisione Italiana, Roma – Torino, MCML XXXIII; *Recitind «Sărbătoarea primăverii» de Igor Stravinski*, traducere de Metodiu Ciubara și Viorel Munteanu; ediție îngrijită și adăugită, studiu note și comentarii de Viorel Munteanu, Editura *Național*, București, 1998.

*** [Roman Vlad] *Catalogo* di musica strumentale, da camera, corale, .orchestrale e operistica, Edizioni *Suvini-Zerboni*, Milano, 1992.

*** Roman Vlad – *Catalogo* delle opere pubblicate da G. Ricordi & C. (a cura da Mariacristina Giorgi), *Ricordi*, 1990.

Voicana, Mircea (coord.) și colectiv (Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu), *George Enescu,* monografie, vol. I-II, București, *Editura Academiei*, 1971.

Voiculescu, Dan, *Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană,* în Revista *Muzica*, București, nr. 6/1974.



Scanned with OKEN Scanner

Roman Vlad împreună cu autorul cărții
la *Vacanțele muzicale* de la Piatra Neamț, iulie 1986.

După obținerea diplomei de master [la Academia *Santa Cecilia* din Roma], Roman Vlad s-a angajat, ca un admirabil contrapunctist, "în cinci cariere paralele: compozitor, pianist, critic, profesor și conferențiar"[...]

În toate domeniile propriei sale evoluții, Roman Vlad a demonstrat temperament dinamic, maturizat în experiențe complexe și acute preocupări spirituale multilaterale, subtile și profunde. Artist de o vastă cultură, cu o remarcabilă capacitate de informare și ancorare permanentă în prezent, poliglot și intelectual desăvârșit, Roman Vlad scrutează cu dezinvoltură toate mediile culturale.

Creația sa reprezintă o operă artistică și științifică "de adevărat spirit renascentist prin complexitatea și complementaritatea componentelor sale",[...] un simbol al artei europene.

Viorel Munteanu

ISBN 973-42-0269-3

Scanned with OKEN Scanner

Roman Vlad împreună cu autorul cărții
la *Vacanțele muzicale* de la Piatra Neamț, iulie 1986.

După obținerea diplomei de master [la Academia *Santa Cecilia* din Roma], Roman Vlad s-a angajat, ca un admirabil contrapunctist, "în cinci cariere paralele: compozitor, pianist, critic, profesor şi conferențiar"[...]

În toate domeniile propriei sale evoluții, Roman Vlad a demonstrat temperament dinamic, maturizat în experiențe complexe şi acute preocupări spirituale multilaterale, subtile şi profunde. Artist de o vastă cultură, cu o remarcabilă capacitate de informare şi ancorare permanentă în prezent, poliglot şi intelectual desăvârşit, Roman Vlad scrutează cu dezinvoltură toate mediile culturale.

Creația sa reprezintă o operă artistică şi ştiințifică "de adevărat spirit renascentist prin complexitatea şi complementaritatea componentelor sale",[...] un simbol al artei europene.

Viorel Munteanu

ISBN 973-42-0269-3

Scanned with OKEN Scanner